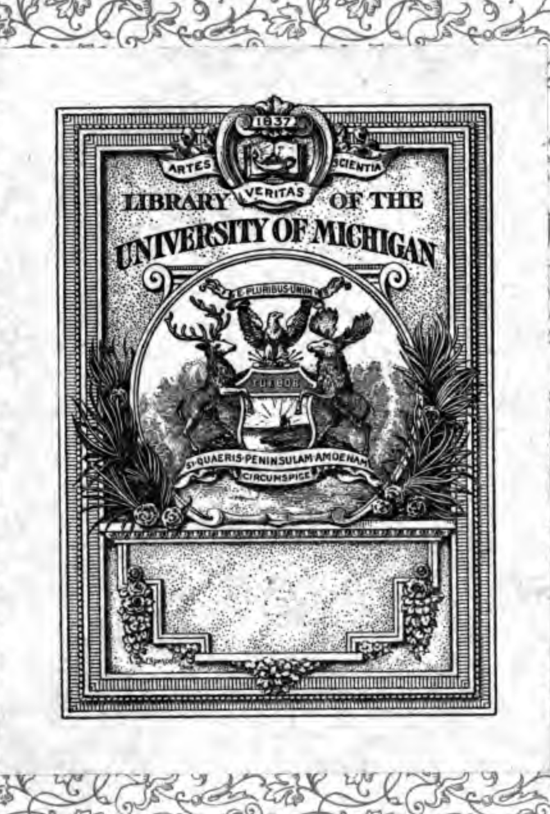
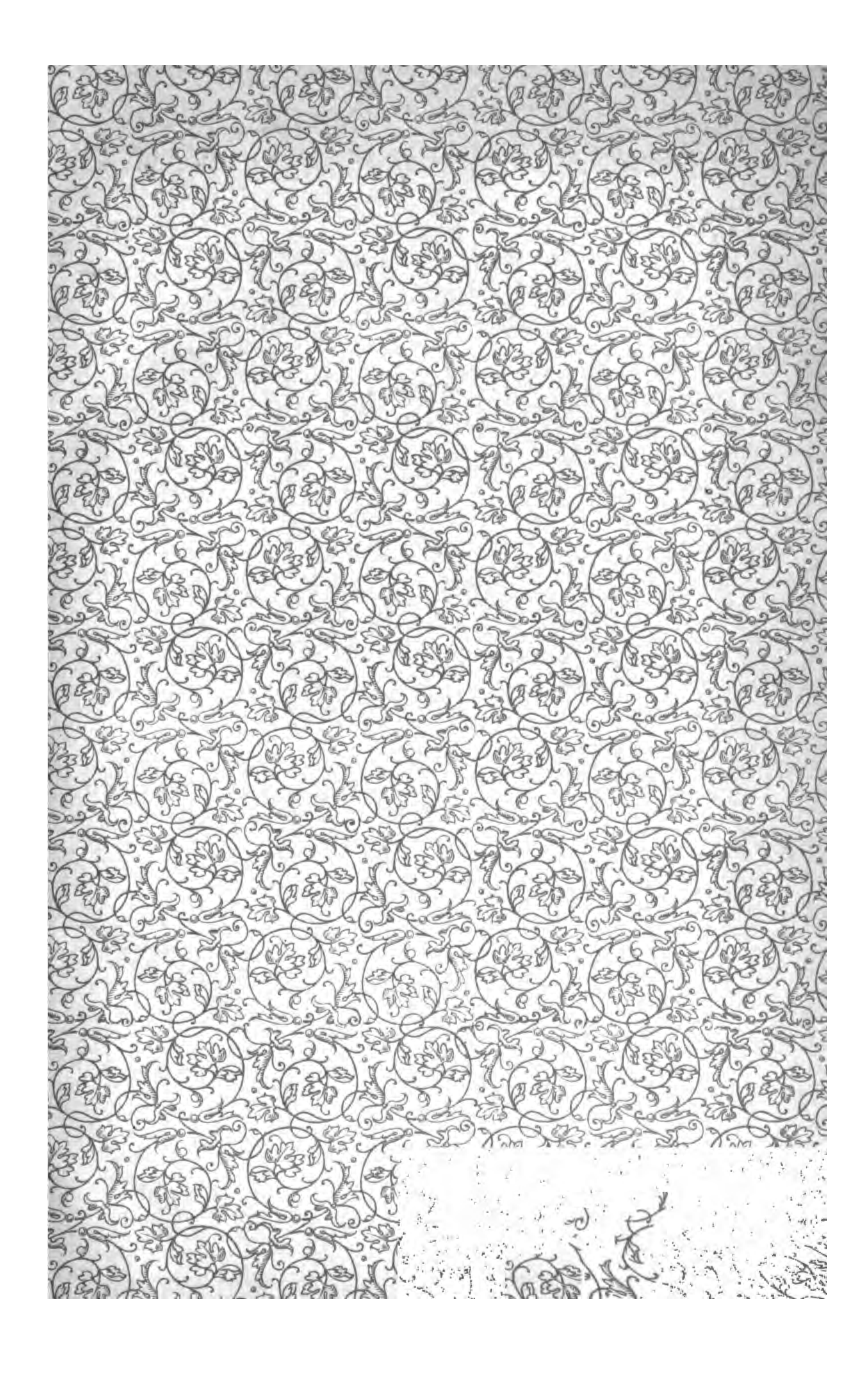




Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XII.

Goethes
Fortsetzung der
Mozartschen Zauberflöte.

Von

Dr. Victor Junk.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1899.

Meinem

verehrten akademischen Lehrer

JAKOB MINOR

gewidmet.



Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist der Betrachtung und Erklärung des Goetheschen Fragments „Der Zauberflöte zweiter Teil" gewidmet. Daſs dabei auch der Text der Mozartschen „Zauberflöte" ausführlich behandelt wurde, bedarf wohl keiner Rechtfertigung, da ich in dem französischen Romane „Sethos" eine neue Quelle der Dichtung Schikaneders gefunden oder doch zum erstenmal erschöpfend untersucht habe.

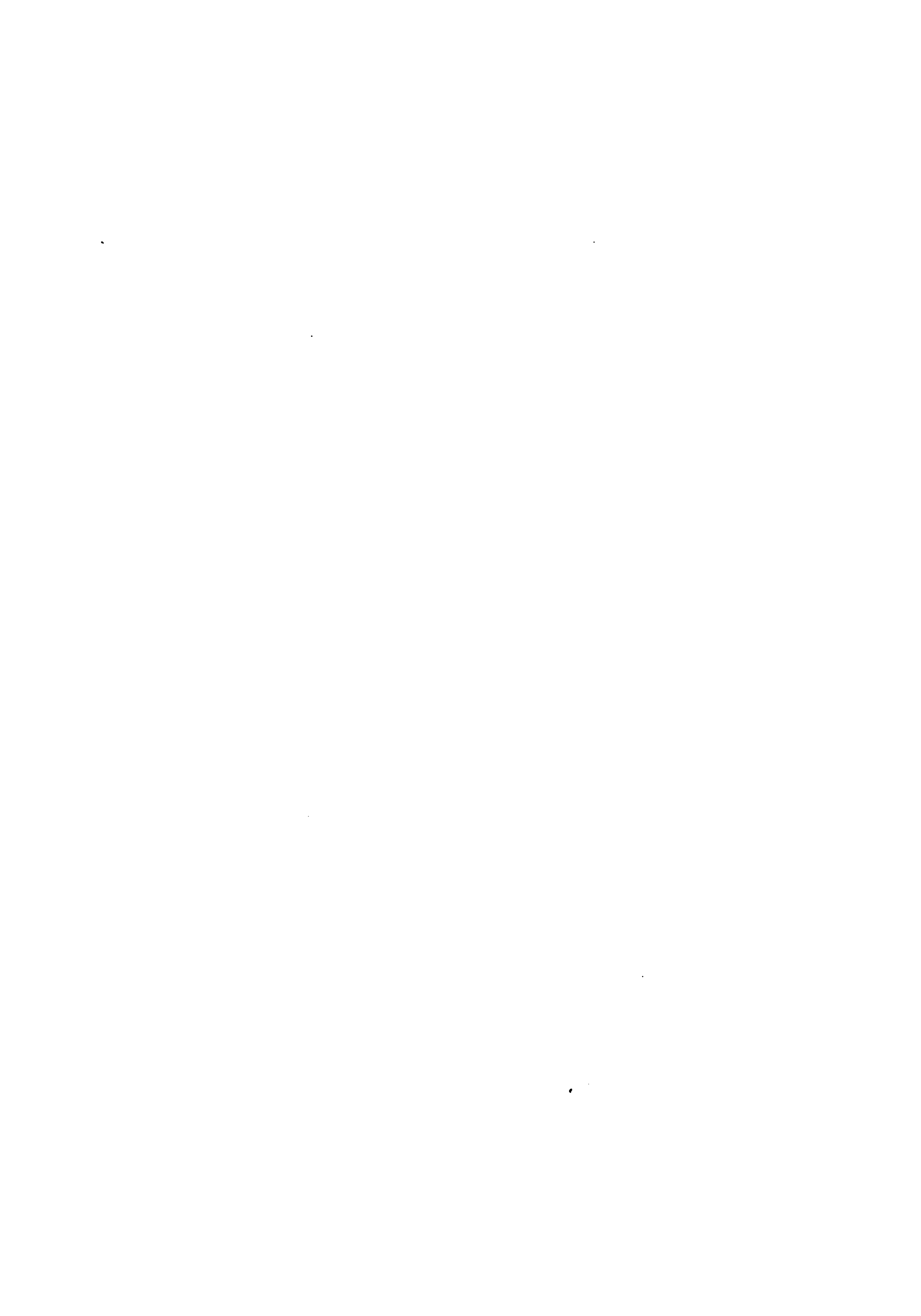
Wenn ich vielleicht in reichlicherem Maſse, als dies sonst in wissenschaftlichen Arbeiten zu geschehen pflegt, Verse aus Goethes Fragment wörtlich angeführt habe, so leitete mich dabei der Wunsch, meiner Abhandlung nicht bloſs unter den Fachleuten, sondern auch in den weiteren Kreisen des gebildeten Publikums, dem die „Zauberflöte" vertraut und innig wert geworden ist, Leser zu gewinnen. Daher teilte ich namentlich die nur in der Weimarer Ausgabe enthaltenen Paralipomena des Goetheschen Werkes, abgerissene Stellen, aus denen sich manchmal ganz allein der Zusammenhang der Situationen erkennen läſst, nahezu vollständig mit, damit sich auch der, dem jene kostbare Ausgabe nicht stets zur Hand ist, von dem groſsen Verlust, den uns gerade die fragmentarische Gestalt dieser Dichtung empfinden läſst, eine Vorstellung machen könne. Auch bei der Erklärung einzelner schwieriger Stellen und bei der Einreihung der Paralipomena in das scenische Gefüge des Dramas schien mir die genaue Mitteilung des Goetheschen Wortlauts oft wünschenswert, ja fast unentbehrlich.

Während der Abfassung meiner Arbeit erleichterte mir mein akademischer Lehrer Jakob Minor, während des Druckes der Schrift der Herausgeber dieser Forschungen Franz Muncker meine Aufgabe durch mannigfache Winke; beiden spreche ich hiermit meinen aufrichtigen Dank aus. Herzlichen Dank schulde ich auch meinem Freunde Egon von Komorzynski, dessen Ratschläge mir bei der Betrachtung Schikaneders und seiner „Zauberflöte" wiederholt zu statten kamen.

Wien, am 7. November 1899.

Dr. Victor Junk.

Inhalt.



I.

Entstehung des Goetheschen Fragments.

Am 16. Januar 1794 wurde Mozarts „Zauberflöte", nachdem die „Entführung aus dem Serail" und „Don Juan" vorausgegangen waren, zum erstenmal in Weimar aufgeführt. Seit jener Zeit ist Mozart die Hauptstütze des Weimarischen Repertoires, wie die statistischen Aufzeichnungen[1]) ergeben. Der Grund der guten Aufnahme dieses Stückes beim Weimarer Publikum ist einleuchtend, da dieses stets besondere Vorliebe für die Oper und das Singspiel hatte, wie denn auch Goethe bestrebt war, dieser Neigung des Publikums durch Neubearbeitung älterer französischer und italienischer oder Wiederauffrischung vergessener deutscher Opern und Singspiele, wobei textliche Umgestaltungen vorgenommen werden mufsten oder Musikstücke aus dem einen in das andere aufgenommen wurden, entgegen zu kommen. Unterstützt wurde er dabei von Einsiedel und Vulpius, die die Texte herrichteten und überarbeiteten, und Kranz, der die Musikstücke lieferte oder ordnete. Auch was Goethes eigene Produktion für das Weimarer Theater betrifft, hielt er sich hauptsächlich an diese Form der dramatischen Kunst, die ihm seit früher Zeit Interesse abgewonnen hatte.

Die Anregung zu einer Fortsetzung der „Zauberflöte" mochte Goethe von mehreren Seiten erhalten haben. Einmal war es die ungeheure Wirkung und allgemeine Beliebtheit des Mozartschen Werkes an sich, auf die er selbst zu wiederholten Malen und am schönsten in der bekannten Stelle von

---

[1]) Burkhardt, das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817.

„Hermann und Dorothea“ [1]) anspielt. Ferner bezeichnet er „den grofsen Beifall, den die „Zauberflöte“ erhielt, und die Schwierigkeit, ein Stück zu schreiben, das mit ihr wetteifern könnte,“ als Beweggrund gegenüber Wranitzky (24. Jan. 1796). In diesem Briefe klärt er uns auch über den Zweck seiner Arbeit auf: „dem Publiko auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen“ und „den Schauspielern und Theaterdirektionen die Aufführung eines neuen und komplizierten Stückes zu erleichtern“ wegen des beständigen Bezuges auf die allen bekannte und geläufige Mozartsche „Zauberflöte“, sowie er andrerseits an der Schikanederschen Dichtung „die Kunst des Autors, durch Kontraste zu wirken und grofse theatralische Effekte herbeizuführen“ hervorhebt. [2]) Eine weitere Anregung bot ihm wohl auch das freimaurerische Element, das in der „Zauberflöte“ eine gewisse Rolle spielt, wie die Untersuchung in der Folge zeigen wird, und dessen Symbolik ihr so viele Freunde verschaffte. Goethe stand ja, wie Lessing, Herder, Wieland, der Freimaurerei nicht unsympathisch gegenüber (vgl. die Monographie von Pietsch); das mystisch-verschwommene Element der „Zauberflöte“ bei Schikaneder mag ihn immerhin zu einer symbolischen Vertiefung gereizt haben.

So wundern wir uns also nicht, dafs Goethe die so oft und mit Unrecht verspottete Dichtung Schikaneders zum Ausgangspunkt für eine eigene Arbeit macht; er giebt zu, [2]) dafs „der bekannte erste Teil voller Unwahrscheinlichkeiten und Späfse sei, die nicht jeder zurecht zu legen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, dafs er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und grofse theatralische Effekte herbeizuführen“.

Die erste Notiz über den Plan einer Fortsetzung der „Zauberflöte“ findet sich in jenem schon erwähnten Briefe Goethes an den Wiener Musikus Paul Wranitzky (einen beliebten Komponisten, auch Violinisten seiner Zeit, zuletzt Kapellmeister der Wiener Hofoper) vom 24. Januar 1796, worin der Dichter

[1]) II. Gesang, Vers 221 ff.

[2]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, Bd. III., S. 13 f. (1823).

sich über den Zweck und die Art seiner Fortsetzung ausspricht: „Die Personen (der Mozartschen „Zauberflöte“) sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Übertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben.“ Ferner hatte der Dichter es so eingerichtet, dafs die „Dekorationen und Kleider der ersten Zauberflöte beinahe hinreichen, um auch den zweiten Teil zu geben,“ wobei es ihm daran gelegen war, dafs „die Erinnerung an die erste Zauberflöte immer angefesselt bliebe.“ Goethe hatte diese Arbeit zuerst 1795 in Angriff genommen, wie der Brief an Schiller vom 12. Mai 1798 zeigt; in seinem Tagebuche, das über 1795 überhaupt nur spärliche Notizen bringt, findet sich darüber nichts aufgezeichnet. Im Anhange an jenen Brief an Wranitzky fügte Goethe seine Bedingungen hinzu: 100 Dukaten und eine vollständige Partitur, auf die aber Wranitzky nicht eingehen wollte; zur Aufführung eines zweiten Teils der „Zauberflöte“, heifst es in seiner Antwort vom 6. Februar 1796, könne sich die k. k. Theatral-Hof-Direktion nicht entschliefsen, da die Oper von dem Privatunternehmer Schikaneder in einer Vorstadt aufgeführt werde. Auch müsse der Kontrast zwischen Goethes und Schikaneders Dichtung ebenso bedenklich werden wie zwischen Mozarts und seiner Musik. (Wranitzky sollte also Goethes Text komponieren.) Obendrein bewillige die Direktion statt der mitgeteilten Bedingungen nur 25 Dukaten, da Kotzebue und Iffland für ihre grofsen Schauspiele auch nicht mehr bekämen; ihr Verlangen nach einer Oper von Goethe sei jedoch so stark, dafs sie dieses Honorar zahlen wolle, „ohne das Buch vorher gesehen oder gelesen zu haben, und ohne zu wissen, ob es die Zensur hier passiert.“ Goethes Antwort hierauf an Wranitzky vom 6. April 1796 ist nicht erhalten.[1]) Er liefs, da es zu einer Aufführung nicht kommen wollte oder er mit den Bedingungen der k. k. Theatral-Hof-Direktion nicht einverstanden war, die „Akten“ liegen. Erst Iffland, der bekanntlich 1798 ein Gastspiel auf dem Weimarer Theater absolvierte,

[1]) Weimarer Ausgabe, Abteilung IV, Bd. XI, S. 307.

machte ihm wieder Lust zu dieser Arbeit. Darauf beziehen sich die Bemerkungen in seinem Tagebuche vom 5. bis 10. Mai 1798. Er schrieb zunächst das bisher Fertige zusammen, arrangierte es und dichtete dann, meist in den Morgenstunden, wie dies seine Gewohnheit war, weiter. Der Brief an Schiller vom 9. Mai 1798, worin er sich über diese Arbeit ausspricht, zeigt zugleich, wie wenig künstlerische Interessen es waren, die ihn dazu aneiferten. Iffland hatte den Wunsch geäufsert, das Stück für das Berliner Theater zu besitzen. „Ich habe die Akten wieder vorgenommen und einiges daran gethan. Im Grunde ist schon so viel geschehen, dafs es thörig wäre, die Arbeit liegen zu lassen, und wäre es auch nur um des leidigen Vorteils willen, so verdient doch auch der eine schuldige Beherzigung, umso mehr, als eine so leichte Komposition zu jeder Zeit und Stunde gearbeitet werden kann und doch noch überdies eine Stimmung zu was Besserem vorbereitet." Im Laufe der Arbeit aber stellte sich auch mehr künstlerisches Interesse und Gefallen an dem Gegenstande ein; am 12. Mai schreibt er an Schiller, er habe dabei wieder recht artige Erfahrungen gemacht, „die sich sowohl auf mein Subjekt als aufs Drama überhaupt, auf die Oper besonders und am besondersten auf das Stück beziehen. Es kann nicht schaden, es endlich auch in Zeiten mittlerer Stimmung durchzuführen."

Es scheint aufser Zweifel, dafs der gröfste Teil des gegenwärtig vorliegenden Textes schon zu der Zeit geschrieben wurde, als Goethe sich überhaupt zum ersten Male einer Fortsetzung der „Zauberflöte" zuwandte, also im Jahre 1795; in späteren Jahren, so namentlich 1798, ist einiges ergänzt oder weiter ausgeführt und dann das Ganze „arrangiert und zusammengeschrieben" worden. Dazu stimmt auch, dafs das Lied „Von allen schönen Waren", das im zweiten Teil der „Zauberflöte" von Papageno und Papagena gesungen werden sollte, in Vossens „Musenalmanach auf das Jahr 1796" veröffentlicht wurde, also schon 1795 gedichtet sein mufs. Besonders wahrscheinlich aber wird jene Annahme dadurch, dafs Ifflands Anregung zur Wiederaufnahme und Beendigung der Dichtung vermutlich nahezu aufgewogen wurde durch die gewifs viel mächtigere Einwirkung von seiten Schillers, der Goethe vor-

dieser Arbeit geradezu warnte (11. Mai 1798): Er solle über der Oper nicht vergessen, „an die Hauptsache recht ernstlich zu denken“; wenn er zu seiner Fortsetzung keinen recht geschickten und beliebten Komponisten finde, so setze er sich in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden; „denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr läſst man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten.“

Ob Goethe nach diesen warnenden Worten Schillers den Plan fallen lieſs oder nicht, ist ungewiſs. Vermutlich aber hat er nicht mehr viel daran gethan, umso mehr, als es ihm nicht gelungen ist, einen Komponisten für sein Werk zu finden, sowie ja überhaupt seine Bemühungen, im Vereine mit ehrlichen tüchtigen Musikern seiner Zeit, Kayser, Reichardt, Zelter, etwas Bedeutenderes zu schaffen, zu keinem besonderen künstlerischen Ergebnis geführt haben. Aus diesem Grunde ist auch „Der Zauberflöte zweiter Teil“ Fragment geblieben, wie vieles andere derselben Gattung. Daſs Goethe das Stück sonst ausgeführt hätte, giebt er selbst zu öfteren Malen zu, so gegen Zelter, seinen musikalischen Freund, mit dem er so groſse Dinge geplant hatte, die aber alle an dessen Unfähigkeit, auf einen gröſseren musikalisch-dramatischen Gedanken Goethes einzugehen, gescheitert waren.[1] Der betreffende Brief stammt aus dem Jahre 1800, ist aber nicht abgesandt worden.[2] Goethe spricht darin von zwei Anfängen musikalischer Dramen, die sich unter seinen Papieren befinden, und an deren Ausführung er noch denken möchte: „zu einem komisch-heroischen, der zweite Teil der Zauberflöte, zu einem tragischen, die Danaiden; doch würde ich kaum Lust und Mut, eins oder das andere auszuführen, finden, wenn ich nicht einer Komposition und Aufführung versichert und mit dem Theater, auf welchem sie zuerst aufgeführt werden sollten, in unmittelbarer Verbindung stünde, um den ersten Eintritt durch Benutzung

[1]) Über dieses Thema „Goethes Beziehungen zur Musik und zu Musikern“ behalte ich mir eine näher eingehende Untersuchung für die nächste Zeit vor, deren ich hier nur, um die Priorität zu wahren, Erwähnung thue.

[2]) Burkhardt veröffentlichte ihn in den „Grenzboten“ 1873, III, 293 ff. Vgl. dazu die Weimarer Ausgabe, XV, 337.

aller individuellen und lokalen (Kräfte)[1]) recht brillant zu machen."

Es mag Goethe willkommen gewesen sein, als am 13. März 1800 der Bremer Buchhändler Friedrich Wilmans ihn aufforderte, einen Beitrag zu dessen Taschenbuch zu liefern.[2]) Es sollte dies das „Taschenbuch auf das Jahr 1801" sein. Goethe antwortete zustimmend,[3]) übersandte von der Fortsetzung der „Zauberflöte", was fertig war, und teilte überdies die Exposition mit, „soweit als es etwa nötig ist, um die Aufmerksamkeit und Neugierde zu erregen." Wilmans hatte seine Einladung mit einem Kistchen guter Weinsorten begleitet und honorierte am 28. Juni 1800 durch eine zweite Weinsendung.[2]) Aber „Der Zauberflöte zweiter Teil" erschien erst im nächsten Jahre in diesem Taschenbuche, da Wilmans nur spärliche Beiträge dazu erhielt. Es ist das „Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet."

Der Zweck dieser Veröffentlichung, einen Komponisten für das Werk zu finden, wurde indessen nicht erreicht, obzwar gerade Zelter sich der Sache angenommen zu haben scheint. Er hatte Goethe um Material zu Kompositionen, um „etwas, das einer Oper ähnlich," angegangen. Goethe verwies ihn (29. Mai 1801) auf die im Wilmansschen Taschenbuche erscheinenden ersten Scenen seiner „Zauberflöte", sowie auf jene erwähnten „Danaiden", worin „nach Art der älteren griechischen Tragödie der Chor als Hauptgegenstand erscheinen sollte," erklärte aber, zu einer solchen Arbeit „mit dem Komponisten zusammenleben und für ein bestimmtes Theater arbeiten" zu müssen, „sonst kann nicht leicht aus einer solchen Unternehmung etwas werden." Aber auch Zelter scheint nicht ernstlich an die Ausführung der Komposition des Goetheschen Gedichts gedacht zu haben; denn am 4. August 1803 mufste Goethe ihn mahnen: „Wie steht es um die Musik des zweiten Teils der Zauberflöte?" — Wie wenig Zelter sich die Komposition hatte angelegen sein lassen, erhellt daraus, dafs er diese Anfrage

[1]) Dieses oder ein ähnliches Wort (Momente) fehlt und ist zu ergänzen; der ganze Brief ist ja nur Konzept.

[2]) Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. XV, 318.

[3]) Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. XV, 71.

Goethes ganz mifsverstand und auf die Komposition einer anderen Fortsetzung der „Zauberflöte“ (Text von Schikaneder, Musik von Peter Winter in Wien)[1]) bezog, über deren Aufführungen in Berlin er nun ausführlich berichtete. Zelter hatte, allem Anscheine nach, an seine eigene Komposition gar nicht mehr gedacht. Nach elf Jahren erst scheint sie ihm wieder in Erinnerung gekommen zu sein; am 21. Februar 1814 treibt er Goethe zur Ausarbeitung seines Fragments an: er habe von Zeit zu Zeit etwas daran gearbeitet und in den letzten Tagen die Sinfonie (d. h. die Ouverture) fast fertig bekommen. „Nun ist mir eingefallen, dafs an den offenen Stellen des Gedichts recht viel Frisches und Heiteres gestellt werden könnte und man endlich damit den Frieden, wenn er da ist, feiern könnte; allein du müfstest das alles selbst hineinmachen. Andere Poeten werden sich nicht vergreifen wollen, und man darf es ihnen zu Dank wissen. Wie wäre es also, wenn du dich einmal wieder hineinthätest und das Werk fertig liefertest?“ Goethe antwortete am 15. März 1814: „Gegen die Zauberflöte will ich meine Gedanken hinwenden, vielleicht macht sie der Frühlingsäther wieder flott,“ hat aber gewifs in dieser Zeit nichts Wesentliches mehr daran gearbeitet, da schon 1807 der Text in der uns jetzt vorliegenden endgiltigen Gestalt erschienen war.

Auch Böttiger suchte einen Komponisten für die „Zauberflöte“, indem er den Leipziger Schriftsteller Rochlitz auf die bevorstehende Veröffentlichung derselben in Wilmans' Taschenbuch verwies[2]) (3. September 1801): „Komponieren Sie doch den zweiten Teil der Zauberflöte, die jetzt Wilmans in seinem Taschenbuch von Goethe abgedruckt hat.“

Iffland schrieb am 3. Juni 1810 an den Hofkammerrat Franz Kirms in Weimar, er habe, als er 1798 in Weimar war, von Goethe selbst gehört, dafs er die Fortsetzung der „Zauberflöte“ für 100 Dukaten verkaufen wolle, und fragte an, ob eine Durchsicht der Handschrift möglich wäre, „wie das Personal liegt, wie es in betreff der Musik, der vollstimmigen

[1]) Vgl. unten S. 40.

[2]) Goethe-Jahrbuch, IV, 325.

Sachen, die man jetzt so sehr fordert, in Ansehung der Quartette, Duette etc. der Dekorationen sich verhält. Vielleicht hat der Dichter die Musik nicht besonders im Auge gehabt, sondern einen anderen Zweck: dann würde es darauf ankommen, ob er für diesen Zweck der Sache eine Wendung würde verleihen wollen.“ Die Direktion[1]) wolle dann die Oper ankaufen und vom Kapellmeister Anselm Weber komponieren lassen. „Er ist es wert, ein Werk dieses grofsen Mannes in Musik zu setzen.“ [2]) Dafs sich Iffland dabei an Kirms und nicht an Goethe selbst wandte, ist nicht auffällig, da ja Kirms in Theaterangelegenheiten Generalbevollmächtigter zwischen Goethe und Iffland war.[3]) Kirms scheint Goethe die Sache mündlich mitgeteilt zu haben; wenigstens ist kein Brief darüber erhalten. In seiner Antwort an Kirms vom 27. Juni 1810 verwies Goethe auf das im VII. Bande der „Werke“ bei Cotta (1807) erschienene Fragment des zweiten Teils der „Zauberflöte“, gab aber zugleich wenig Hoffnung, es je zu beenden, da er viele andere Dinge vorhabe und sich schwerlich wieder „zu theatralischen Arbeiten, wobei weder Freude noch Genufs noch Vorteil zu erwarten ist, wenden möchte.“

Goethe veröffentlichte sein Fragment einer Fortsetzung der „Zauberflöte“,[4]) wie schon erwähnt, zuerst in dem „Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Bremen, bei Friedrich Wilmans“ unter dem Titel „Der Zauberflöte zweiter Teil. Von v. Goethe. Mit einem Kupfer“; es steht dort auf Seite 15—36, reicht aber nur bis „Tempel. Versammlung der Priester.“ Bei der Überschrift auf Seite 17 ist hinzugefügt „Entwurf zu einem dramatischen Märchen.“ Denselben Titel gab Goethe seinem Stück in der von Ludwig Geist geschriebenen Handschrift (H) aus dem Jahre 1798, die das Stück selbst nebst dem Scenar und den Paralipomena enthält (mit Ausnahme der beiden in der Weimarer

---

[1]) Offenbar des kgl. preufs. Nationaltheaters in Berlin, dessen Direktor Iffland damals war.

[2]) Schriften der Goethe-Gesellschaft, VI, 288.

[3]) So in den Jahren 1812 und 1814. Vgl. Goethe-Jahrbuch, II, 265.

[4]) Weimarer Ausgabe, XII, 181—221. Vgl. dazu Anmerkungen und Lesarten: Weimarer Ausgabe, XII, 379—391.

Ausgabe als 9 und 10 bezeichneten, die sich in einem aus den neunziger Jahren herrührenden Notizbuch, H [1] genannt, nebst der ersten Fassung der Wechsellieder der Wächter befinden). Jener erste Druck bei Wilmans (I) und H, die Handschrift, geben dem Fragment den erwähnten Zusatz „Entwurf zu einem dramatischen Märchen"; Goethe sah das Stück eben nicht als grofse Oper an, wie er auch die erste „Zauberflöte" Wilmans gegenüber (30. Mai 1800) als „märchenhafte Oper" bezeichnet hatte und dieselbe von Litterarhistorikern heute noch unter die etwas unbestimmte Kategorie der „Zauberstücke", als einer Art Singspiele, gezählt wird. Erst später strich er diesen Titel in H aus und schrieb eigenhändig darüber „Fragment", weil er aus den früher erwähnten Gründen die Hoffnung aufgab, es zu Ende zu führen.

Im Oktober des Jahres 1806 unterzog Goethe den Text seines Fragmentes einer Revision behufs Drucklegung und Veröffentlichung in der Gesamtausgabe seiner Werke bei Cotta. Darauf beziehen sich die Anmerkungen in seinem Tagebuch unter dem 24.—26. Oktober 1806. Auf Grund dieser endgültigen Feststellung des Textes, wie wir ihn der Hauptsache nach in der gegenwärtigen Fassung des Fragments vor uns haben, erschien „Der Zauberflöte zweiter Teil, Fragment" im Jahre 1807 im VII. Bande von Goethes Werken, und zwar auf Seite 313—353 (A); darauf beruht die Ausgabe A [1] von 1808, im grofsen und ganzen ein Abdruck von A, der aber in einigen Fällen an H und I festhält. [1]) Dann erschien das Fragment im Jahre 1816 unter dem gleichen Titel im VIII. Bande von Goethes Werken, Seite 313—353 (B), 1817 in der Wiener Ausgabe, Band VIII, Seite 357—404 (B [1]), 1828 und 1829 in den beiden Drucken der „Ausgabe letzter Hand" (C [1] und C) im XI. Band, Seite 191—234, bezw. Seite 185—223.

Die Grundlage des Textes für die späteren Drucke, auch für die Weimarer Ausgabe, bildet die Ausgabe A vom Jahre 1807, die wieder auf die Handschrift, H, 1798, zurückgeht, mit verbesserter Interpunktion und einigen Änderungen [1]). Aufserdem enthält die Weimarer Ausgabe die in H allein vor-

[1]) Weimarer Ausg. XII, 379.

liegenden Paralipomena 1—8 nebst dem Scenar; diese Teile sind wohl identisch mit den im Briefe an Kirms vom 27. Juni 1810 als „Plan und ein Teil der Ausarbeitung" bezeichneten, die damals, 1810, noch nicht gedruckt waren, also in die Ausgabe von 1807 nicht aufgenommen sein konnten.[1])

Ein in der Weimarer Ausgabe[2]) als H^2 bezeichnetes, aus der Campagne datierbares Notizbuch mit Bemerkungen über die „Zauberflöte" bezieht sich, wie auf den ersten Blick zu erkennen ist, auf Aufführungen oder Proben der ersten „Zauberflöte" und kommt daher hier nicht in Betracht.

Zusammenfassend ergiebt sich also, dafs Goethe die Fortsetzung der „Zauberflöte" 1795 allen Ernstes begann, gelegentlich in folgenden Jahren daran arbeitete und 1798 das bisher Gedichtete zu einem vorläufigen Abschlufs brachte. Bedingung für die Beendigung der Arbeit war ihm die musikalische Komposition und die sichere Zusage einer Aufführung; aus diesen beiden Gründen sahen wir ihn wiederholt in Unterhandlungen mit Komponisten, mit Vermittlern von Komponisten und mit Theaterdirektionen. Da dieselben zu keinem Ergebnis führten, blieb auch das Stück unvollendet und wurde, nachdem teilweise Veröffentlichungen vorausgegangen waren, 1806 in die Gesamtausgabe der Werke bei Cotta als Fragment aufgenommen, worin es 1807 erschien.

Die nähere Besprechung des Goetheschen Fragments, die nun folgen sollte, setzt eine Untersuchung der Vorlage, der Mozartschen „Zauberflöte", voraus, mit besonderer Berücksichtigung derjenigen Züge und Elemente, auf die Goethe, daran anknüpfend und sie fortbildend und erweiternd, seine Fortsetzung gründet; hierzu aber ist wiederum eine genaue Kenntnis der Art und Weise der Entstehung dieses Werkes erforderlich, da die Behandlung seines Inhalts von den Zeitverhältnissen wesentlich beeinflufst worden ist.

---

[1]) Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte, herausgegeben von J. Elias und M. Osborn 1892, IV 8e: 47—49.

[2]) Weimarer Ausg. XII, 381.



II.

Schikaneders Dichtung.

„Die Zauberflöte, eine grofse Oper in zwei Akten von Emanuel Schikaneder“ verdankt ihre Entstehung allbekannten und daher hier nur im Vorbeigehn zu berührenden Umständen.[1]) Mozart hatte seinem Freunde Schikaneder, der durch geldraubende Theaterspekulationen und Aufführungen kostspieliger Prunk- und Spektakelstücke in Schulden geraten war, die Komposition einer neuen Oper zugesagt, durch welche dieser aus seiner Verlegenheit gerettet werden sollte. Zu dieser Oper, einer Zauberoper, hatte Schikaneder bereits einen Stoff „entdeckt“, wie er sich ausdrückte; er war überzeugt, dafs Mozart der rechte Mann sei, ihn zu komponieren.[2])

---

[1]) Über sie vgl. vor allem: Otto Jahn, Mozart, II, 483 ff.; ferner die zahlreichen seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erschienenen Erklärungsschriften; vgl. die litterarischen Zusammenstellungen bei Wurzbach, Mozart-Buch, Wien, 1869; endlich zahlreiche Einzelschriften älteren und neueren Datums, auf die gelegentlich verwiesen wird.

[2]) Emanuel Schikaneder (vgl. über ihn A. Sauer in der Allgemeinen deutschen Biographie, 1890, Bd. XXXI, 196—200) 1751—1812, von früher Jugend an auf den Brettern thätig, übernahm später die Leitung einer Wandertruppe, ging 1785 nach Wien, fand Eingang ins Kärnthnerthortheater, mufste die Stadt aber schon 1786 wieder verlassen, da er in tragischen Rollen gänzlich durchgefallen war, leitete dann auf einige Zeit das Theater in Regensburg, kam 1788 wieder nach Wien und übernahm die Leitung des Theaters auf der Wieden im sogenannten Starhembergischen Freihause. 1800 baute er ein eigenes Theater, das „Theater an der Wien“, dessen Eröffnung am 13. Juni 1801 stattfand. 1804 verkaufte er das Theater an Baron Braun, verliefs die Stadt und führte 1807 in dem damals neuerbauten Amphitheater auf der Königswiese bei Kumrowitz in der Nähe von Brünn allerhand Spektakelstücke auf, wodurch seine Finanzen gänzlich ruiniert wurden. Er starb, nachdem neue Direktionspläne in Wien und Pest ge-

Dafs aber dieser Text nicht allein von Schikaneder herrührt, sondern unter der Mithilfe eines Choristen von der Schikanederschen Gesellschaft entstand, der sich Ludwig Gieseke nannte,[1]) ist bekannt; nur scheint der Anteil dieses Mannes gröfser zu sein, als allgemein angenommen wird. Freilich ist er jetzt nicht mehr bis ins einzelne festzustellen, da Gieseke selber aus Furcht, seiner Beteiligung an der Freimaurerei halber angegriffen und verfolgt zu werden, sich um den Ruhm, als Dichter der „Zauberflöte" anerkannt zu werden, niemals viel gekümmert hat. Dennoch hat er seinen Hauptanteil daran gegen zwei persönliche Bekannte, Cornet und Neukomm, selber eingestanden.[2]) Die näheren Einzelheiten dieses Verhältnisses sind aber keineswegs aufgeklärt. Am wahrscheinlichsten ist, dafs Gieseke die Grundlage des Operntextbuches gemacht und Schikaneder abgetreten, zur Fortsetzung übergeben habe. Diesen Entwurf Giesekes überarbeitete dann Schikaneder in seiner Weise, wobei er vielleicht auch Verse anderer einschob, was aber durchaus nicht erwiesen ist.[3]) Sicher ist nur, dafs

---

scheitert waren, im Wahnsinn. Schikaneder schrieb eine grofse Anzahl von Schau-, Lust-, Trauerspielen, Ritterstücken, Lokalpossen, Zauberstücken und Opern. In der 1792 erschienenen Ausgabe „E. Schikaneders sämtliche theatralische Werke", die aber nur einige Ritterstücke enthält, ist das Stück „Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär" theatergeschichtlich wichtig, da es durch allerhand zauberhaftes Détail direkt zur Zauberoper hinüberleitet.

[1]) Johann Georg Karl Ludwig Gieseke (Pseudonym für C. F. Metzler), 1778—1833, studierte in Altdorf Litteratur und Naturwissenschaft; von der Universität Halle relegiert, flüchtete er 1790 zu Schikaneder, auf dessen Bühne er als Chorist und Textdichter thätig war. 1804 aber verliefs er Wien aus Furcht vor den Verfolgungen wegen seiner Beteiligung an der Freimaurerei, wandte der Bühne den Rücken und kehrte sich ausschliefslich dem Studium der Naturwissenschaften zu. Er starb als Professor der Mineralogie in Dublin, hochangesehen und in den englischen Adelsstand erhoben.

[2]) Otto Jahn, Mozart, II, 491, Anmerkung 20. Wittmann in der Einleitung zu einer Ausgabe des Textbuches (Leipzig, Reclam) scheint diese Äufserungen Giesekes nicht zu kennen.

[3]) Wittmanns Äufserung, dafs er „hie und da Verse eines Pater Cantes benutzte," beruht auf einer falschen Auffassung der Worte Otto Jahns (Mozart II, 491, Anmerkung 19), was durch ein Nachschlagen der betreffenden Stelle (Monatschrift für Theater und Musik, herausgegeben von I. Klemm, III. Jahrgang, 1857, Seite 444) behoben worden wäre. Es heifst dort: „Pater

Schikaneder bei Verfertigung von derlei Dichtungen fremde Arbeiten gerne benützte und dieselben dann als seine eigenen ausgab. So mag es sich auch mit der „Zauberflöte" verhalten haben.

Das Verhältnis der Quellen, aus denen dieses märchenhafte Stück mit seiner nicht immer durchsichtigen Handlung flofs, haben sich die älteren Mozart-Biographen meistens so gedacht, dafs der Dichter der „Zauberflöte" Wielands Märchen „Lulu", mit einigen freimaurerischen Zuthaten ausgestattet, einfach dramatisiert habe in der Form, wie uns das Stück vorliegt. Diese Ansicht ist jedoch nicht haltbar. Es liegen vielmehr, ganz abgesehen von der Freimaurerei, mindestens zwei Quellen zu Grunde, deren Verbindung freilich die denkbar unkünstlerischeste von der Welt ist; denn jene zweite Quelle setzt, nachdem mehr als die Hälfte der Handlung nach der ersten gearbeitet ist, mit einem Schlage ein, ganz ohne Rücksicht auf Komposition und Charaktere, so dafs notwendig Unklarheiten und offene Widersprüche in der Handlung selbst und namentlich in den Charakteren eintreten mufsten.

Jene erste Quelle, das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte," von Liebeskind herrührend und in der von Wieland, Einsiedel und Liebeskind herausgegebenen Sammlung „Dschinnistan" [1]) zuerst gedruckt, lieferte den Stoff für die Oper bis

---

Cantes ...... verfertigte beinahe zu allen Opern Schikaneders die Gesänge aus Liebhaberei," was sich ja gar nicht auf die „Zauberflöte" im besonderen beziehen mufs. Allerdings soll Schikaneder zu Mozart gesagt haben (ebenda): „Die Prosa wird von mir; da ich aber befürchte, dafs dir meine Gesangsstücke nicht zusagen dürften, so lasse ich sie von meinem Freunde Cantes, der, wie du weifst, sich sehr für mich und meine Bühne interessiert, verfassen. Da wirst du doch Vertrauen haben." Die Stelle beweist aber weniger, als sie zu beweisen scheint, da die Autorschaft Cantes' in diesen „Gesangsstücken" durch das blofse, im voraus gegebene Versprechen Schikaneders keineswegs hinlänglich gesichert ist.

[1]) „Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet. Winterthur bei Heinrich Steiner und Compagnie." 1786—1789 in drei Bänden. Das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" steht daselbst am Schlusse des dritten Bandes, gleichsam als Anhang, ohne Nummer. (Nachgedruckt in der Bibliothek gewählter Unterhaltungsschriften, Leipzig 1810, Band 20—22.)

zu der Scene, wo Papageno mit Pamina im Palaste Sarastros den Fluchtplan bespricht; hierauf das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen." Dafs auch einzelne Züge aus anderen Märchen hereingetragen wurden, so die drei hilfreichen Knaben mit ihren Sprüchen aus dem ebenfalls im dritten Bande des „Dschinnistan" enthaltenen Märchen „Die klugen Knaben", hat schon Otto Jahn[1] bemerkt. Von jener Scene an tritt nun die zweite Hauptquelle hinzu, die Geschichte des ägyptischen Prinzen Sethos, die in der französischen Darstellung eines Pater Terrasson 1731 erschien und 1777 von Claudius in Breslau ins Deutsche übersetzt wurde. Dieses Buch, das außer einer gelegentlichen und seither unbeachtet gebliebenen Erwähnung des älteren Mozart-Biographen Karl Gollmick[2] später bei Wittmann wiederholt als Quelle der „Zauberflöte" nicht genannt wird,[3] ist gerade von besonderer Wichtigkeit, da es uns die Brücke giebt, auf welcher Schikaneder dann gelangte. Anklänge an die Freimaurerei, der sowohl er und Gieseke als auch Mozart angehörten, und auf deren Verständnis sie beim Publikum hoffen konnten, hinein zu verweben, und es ist ja bekannt, wie viel gerade dieses Element zur Popularität der „Zauberflöte" seiner Zeit beigetragen hat. Jenes Werk führt den Titel „Sethos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte. Traduite d'un manuscrit Grec par Terrasson."[4] Wahrschein-

---

1) Otto Jahn, Mozart, II, 498, Anmerkung 23.

2) Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. Herausgegeben von Fr. Witthauer. 28. Jan. 1841.

3) Otto Jahn geht über das Quellenverhältnis, das gerade von jenem Punkte an besonders interessant wird, mit den Worten hinweg, Schikaneder habe hier mit [illegible] „[illegible]" und „mit dem ersten Finale finden wir uns in einer ganz neuen Welt." Bulthaupt (Dramaturgie der Oper, 2. Aufl. II, 189) sagt: Schikaneder blieb „auf halbem Wege stehen, verlegte die Reiche des Lichtes und der Nacht, seine freimaurerischen Ideen zu Hilfe und gestaltete nun, mit Benutzung des Entwurfs von einem gewissen Gieseke das Buch so, wie Mozart es in Musik setzte."

4) Erschienen zu Paris 1731 in 3 Teilen in 12°, nachgedruckt zu Amsterdam 1732 in 2 Teilen in 8° (XXVIII und 300 Seiten im I. Teil nebst einer „Carte de l'Égypte", und 302 Seiten im II. Teil nebst einer „Carte des voyages de Sethos"). Für die Popularität des Werkes sprechen

lich hat Schikaneder (oder Gieseke) diese Geschichte in den Wiener Freimaurerkreisen, wo sie gewifs bekannt war, kennen gelernt.

Der Grund nun, warum Schikaneder (den wir hier der Einfachheit halber als Textdichter der „Zauberflöte“ annehmen, da doch jedenfalls die endgültige Fassung des Textes, wie ihn Mozart komponierte, von ihm herrührt) sich entschlofs, nachdem er die Oper bis zu jener Stelle, dem ersten Finale, nach der Quelle „Lulu“ gedichtet hatte, plötzlich die zweite Quelle „Sethos“ einsetzen zu lassen, war die Furcht vor der Konkurrenz eines aus demselben Stoffe gearbeiteten Stückes, das auf dem Leopoldstädter Theater aufgeführt wurde, betitelt: „Kaspar, der Fagottist oder die Zauberzither, ein Maschinen-Singspiel in drei Aufzügen“; der Text rührt von Joachim Perinet, einem Schauspieler dieses Theaters, das damals unter Marinellis Leitung stand, die Musik von Wenzel Müller, dem Komponisten der bekannten „Teufelsmühle am Wienerberg“, her.[1]) Schikaneder, dessen hauptsächlichstes Streben ja auch immer auf die Erregung der Schau- und Lachlust des Publikums gerichtet war, entschlofs sich, um die Aufnahme seiner eigenen Oper besorgt, ihr eine ganz andere Wendung zu geben. Dies erreichte er, indem er von jener Scene an als zweite Hauptquelle das Buch „Sethos“ benutzte, wodurch er zugleich Gelegenheit fand, freimaurerische Symbole und Gedanken hinein zu bringen. Dafs auf solche Weise nicht nur ganz neue Motive in die Handlung eingezwängt, sondern auch die Charaktere, die doch bis zu jener Scene schon ihre ausgeprägte Form erhalten hatten, wesentlich verändert, ja meistens sogar geradezu

---

die Übersetzungen ins Englische („The Life of Sethos, taken from private Memoirs of the ancient Egyptians. Translated from a Greek Manuscript into French, and now done into English. By M. Lediard.“ London 1732 in 2 Bänden in 8°) und ins Deutsche („Geschichte des ägyptischen Königs Sethos. Aus dem Französischen übersetzt von Matthias Claudius“, Breslau 1777 und 1778, in 2 Teilen in 8°).

[1]) Der aufserordentlich grofse Erfolg dieses Stückes veranlafste seine Schöpfer, Perinet und Müller, zu einer Fortsetzung, die schon im Jahre darauf, 1792, unter dem Titel „Pizichi oder Fortsetzung Kaspars des Fagottisten“ auf dem Theater gegeben wurde. Zu all diesem vgl. Otto Jahn, Mozart.

in ihr Gegenteil verwandelt wurden, kümmerte ihn wenig. Es ist dabei ganz gleichgültig, ob Schikaneder von dem Buche „Sethos“ ausging und wegen der Ähnlichkeit der darin geschilderten Vorgänge mit der Freimaurerei auf diese aufmerksam wurde, oder ob er von der Idee ausging, die Freimaurerei auf der Bühne zu verherrlichen, und eine Geschichte suchte, die einen an die Freimaurerei erinnernden Stoff enthielt, und diese Geschichte in „Sethos“ fand. Jedenfalls war durch die Verbindung mit der zweiten Quelle die Anlehnung an die Freimaurerei gegeben.

Damit ist nun aber das Quellenverhältnis noch nicht erledigt; vielmehr scheint von ebenso grofser Wichtigkeit für die textliche Ausgestaltung der „Zauberflöte“ die ein Jahr vorher entstandene, von demselben Gieseke frei, sehr frei nach Wielands Roman gedichtete Oper „Oberon“ zu sein, der sogenannte „Wiener Oberon“, zu dem Paul Wranitzky die Musik schrieb, zuerst 1790 aufgeführt, gedruckt 1806 in 8°. Nicht nur einzelne Situationen daraus kehren in der „Zauberflöte“ mit unverkennbarer Ähnlichkeit wieder, sondern die Charaktere beider Stücke decken sich zum grofsen Teil, und sogar wörtliche Anklänge lassen sich in den Reden und Gesängen der Personen jenes Stückes nachweisen.

Damit wir nun sehen, was Schikaneder für sein Textbuch den erwähnten Quellen im einzelnen verdankt, wird eine kurze Vergegenwärtigung ihres Inhaltes unumgänglich sein.

In der ersten Quelle, „Lulu oder die Zauberflöte“, die also den Stoff für die ersten Scenen der Oper lieferte, handelt es sich um die Wiedergewinnung der von dem bösen Zauberer Dilsenghuin geraubten Prinzessin Sidi durch den jungen Königssohn Lulu auf Geheifs der Mutter des Mädchens, der „strahlenden Fee“ Perifirime. Zugleich mit ihrer Tochter hat Dilsenghuin ihr einen Talisman von unendlicher Macht, den „goldenen Feuerstahl“, entrissen. Perifirime stattet den mutigen Prinzen mit zwei Zaubergaben aus, mit einer Flöte, die die Kraft hat, jedes Hörers Liebe zu gewinnen und alle Leidenschaft, die der Spieler verlangt, zu erregen oder zu besänftigen, und mit einem Ringe, der seinem Träger jede gewünschte Gestalt zu verleihen

vermag. Mit ihrer Hilfe gelingt es dem Jüngling, bei Dilsenghuin einzudringen, Sidis Liebe zu gewinnen, sie selbst zu befreien und den Talisman zu rauben. Aus Dankbarkeit vereinigt Perifirime, nachdem sie selbst den Turm des Zauberers zerstört hat, die beiden Liebenden auf ihrem Schlosse.

Die Geschichte von den drei klugen Knaben behandelt ebenfalls die endliche Vereinigung zweier Liebenden, die durch einen Tyrannen getrennt sind. Für uns kommen daraus aber nur zwei Punkte in Betracht; einmal der Rat der drei Knaben zu Standhaftigkeit und Verschwiegenheit, und zweitens die damit zusammenhängenden Proben der Entsagung, die die beiden Liebenden durchmachen müssen, um vereint zu werden.

Auf Grund der Quelle „Lulu“, unter gelegentlicher Benutzung des Märchens von den klugen Knaben, hat nun Schikaneder sein Textbuch folgendermafsen gestaltet. Im Märchen sind die beiden treibenden Motive die Wiedergewinnung des Feuerstahls einerseits und der geraubten Prinzessin andrerseits. Dafs das erstere dabei überwiegt, ist ganz dem Charakter des Märchens entsprechend: es ist ein Schatz geraubt worden, der Prinz erobert ihn zurück und bekommt zum Lohne die Hand der Prinzessin, die er gleichzeitig mit jenem Schatze aus der Gewalt des Räubers befreit hat. In der Oper mufste dagegen die Liebeshandlung die Hauptsache sein, und die Eroberung des Talismans ging nebenher. Die Vereinigung der beiden Liebenden geschieht auch hier durch das Eingreifen von Zauberinstrumenten: im Lulu-Märchen waren diese Flöte und Ring, hier sind sie Flöte und Glockenspiel. Auch sind die einzelnen Gestalten des Märchens trotz der veränderten Namen anfangs ziemlich beibehalten. Die „strahlende Fee“ tritt uns als „sternflammende“ Königin der Nacht entgegen, Prinz Lulu ist Tamino, Prinzessin Sidi Pamina, der böse Zauberer Dilsenghuin Sarastro; Monostatos trägt Züge von Dilsenghuin selber sowie von dessen Dienerin Barsine. Die Zudringlichkeiten des Monostatos sind zugleich der Grund eines Fluchtversuches der Pamina, bei welcher Gelegenheit es Papageno gelingt, bei ihr einzudringen und, nachdem er sich als Abgesandter ihrer Mutter erklärt, mit ihr den Fluchtplan zu besprechen. Das Lulu-Märchen hat für die Rolle des Papageno als Begleiters

Taminos kein Analogon; wohl aber findet sich eine ähnliche Gestalt im „Wiener Oberon“ in dem Diener Hüons Scherasmin, der wie Papageno seinen Herrn auf der gefährlichen Reise begleitet, deren Endziel die Erwerbung der Geliebten ist. Dies ist aber nicht die einzige Ähnlichkeit mit dem „Wiener Oberon“. In beiden Stücken hat der Held die Geliebte nie gesehen: blofs im Traume ist sie Hüon erschienen, Tamino sieht sie im Bilde; trotzdem zieht es beide mit unwiderstehlicher Gewalt nach der Geliebten hin, und beim ersten Anblicke fallen sie sich gegenseitig in die Arme, unbekümmert um ihre Umgebung. In beiden Stücken spielen ferner überirdische Wesen (Oberon, Titania, mit Feen und Genien — Königin der Nacht mit ihren Damen) und Zauberinstrumente mit; dort das Horn Oberons mit den aus Wieland bekannten Eigenschaften und der Becher, aus dem man sich Stärkung trinkt, hier Flöte und Glockenspiel. Auch die technische Anlage der „Zauberflöte“ scheint beeinflufst durch die des „Oberon.“ Die Exposition wird in beiden Stücken derart gegeben, dafs der Held, im „Oberon“ der flüchtige Hüon, hier der verfolgte Tamino mit einem Manne niederen Standes, der später sein begleitender Diener wird, zusammentrifft; die Geliebte dagegen und ihren leidenvollen Zustand lernen wir erst nach dem ersten gröfseren Scenenwechsel kennen. Aufserdem finden sich wörtliche Anklänge. So sagt z. B. Scherasmin, I, 6: „Ich weifs gar nicht, warum ihr eilet; wir kommen noch früh genug, uns von den Sarazenen lebendig braten zu lassen“; und Papageno, II, 20: „Eile nur nicht so, wir kommen noch immer zeitig genug, um uns braten zu lassen“. Oder Hüon nennt sich Scherasmin gegenüber einen Menschen wie er, so wie Papageno Tamino gegenüber. Oder man vergleiche II, 9 Hüons Worte „Amande mein, so war's kein Traum“ und in derselben Scene „Sie lebt, sie ist's!“ mit der Stelle in der „Zauberflöte“: „Sie ist's! Er ist's! Es ist kein Traum.“ Der Reim Herzensweibchen: Turteltäubchen kehrt in beiden Stücken wieder, und dergleichen Ähnlichkeiten finden sich noch an vielen Stellen. Dafs hier ein Einflufs obwaltet, steht ganz aufser Zweifel.

Bis zu jener erwähnten Scene hatte Schikaneder seine Bearbeitung gebracht, als er von dem Konkurrenzstücke Perinets

und Müllers erfuhr, das ihn veranlafste, seinem eigenen Textbuche eine andere Wendung zu geben durch Beiziehung des „Sethos.“ Der Inhalt dieses Buches ist die Lebensgeschichte des ägyptischen Prinzen Sethos, der, um den Nachstellungen und Anfeindungen seiner Stiefmutter Daluca zu entgehen, unter die eingeweihten Priester der göttlichen Dreiheit Isis, Osiris und Horus aufgenommen werden soll; gleichzeitig soll er daselbst durch Proben der Weisheit und Menschlichkeit für seinen idealen Beruf als einstiger König des ägyptischen Volkes herangebildet werden. Auf diese Einweihung des jungen Prinzen, die in jener Geschichte allein zwei Bücher füllt und mit eingehender Genauigkeit geschildert wird, kommt es hier allein an. Was das Werk sonst noch enthält, sind weitläufige Berichte der Reisen, die der Prinz nach seiner Einweihung in ganz Afrika unternimmt, wobei er Staaten gründet und organisiert, den Wilden Gesetze giebt, kurz, sich überall als weisen Wohlthäter der Menschheit bekundet, bis er endlich bei seiner Rückkehr nach Ägypten die Intriguen seiner Gegner besiegt, aber in seiner idealen Grofsmut den Söhnen jener bösen Daluca, seinen Stiefbrüdern Beon und Pemphos, Reich und Geliebte überläfst und sich selber zu den Eingeweihten zurückzieht, in deren Schofs er freudig aufgenommen wird, „plus grand encore par sa retraite qu'il ne l'avoit été par ses découvertes et par ses exploits.“

Im dritten und vierten Buche des „Sethos“ wird nun die Einweihung des Prinzen mit den dazu notwendigen Prüfungen ausführlich geschildert, und da zeigt sich die Ähnlichkeit sowohl der Vorgänge selber als einzelner dabei beteiligter Personen mit der „Zauberflöte“ auf Schritt und Tritt: Sethos und Amedes, sein steter Begleiter und ehemaliger Ratgeber seiner königlichen Mutter Nephte, steigen in die Pyramide hinab, in deren Innern die Eingeweihten bei Andachtsübungen und Gesängen beschäftigt sind. Während dieser ganzen unterirdischen Wanderung hält Amedes mit seinem jungen Freund Gespräche ernster Natur, bringt ihn, jemehr sie sich den Priestern nähern, dem Gedankenkreis der Eingeweihten näher, klärt ihn über dies und jenes Merkwürdige, auf das sie stofsen, auf, behält anderes noch zurück, um das Interesse und die Neugier des

Prinzen rege zu erhalten, macht ihn auf die künftig zu bestehenden Prüfungen am Leibe und an der Seele, die man von ihm fordern werde, aufmerksam; während seinerseits Sethos mutig vorwärts drängt und bei allerhand Gelegenheiten schon Zeugnisse seiner künftigen Weisheit giebt. Eine Inschrift von schwarzen Lettern auf weifsem Marmor, hierauf drei geharnischte Männer ermahnen ihn nochmals, auf diesem Wege, den er allein, und ohne sich umzusehen, gehen werde, nach der dreifachen Reinigung durch Feuer, Wasser und Luft die Schrecken des Todes zu überwinden, um seine Seele zur Aufnahme in die Mysterien der grofsen Göttin Isis vorzubereiten. Es folgen nun diese drei leiblichen Prüfungen. Die erste besteht in dem Durchschreiten eines Feuermeeres; indem er einen denselben Raum durchfliefsenden Kanal durchschwimmt, der von einem unter furchtbarem Getöse niederstürzenden Wasserfalle gespeist wird, besteht er die zweite Probe, die Reinigung durch das Wasser. Die dritte, die Reinigung durch die Luft, ist ganz eigener Art. Indem Sethos zwei grofse an einem Thore befestigte Stahlringe berührt, um die Pforte zu öffnen, wird der Drücker zweier Räder gehoben, die durch ihr ungeheures Gewicht sich ins Rollen begeben und den Prinzen, der nur die Wahl hat, sich an sie anzuhängen oder unverrichteter Dinge umzukehren und der Strafe für sein verwegenes Vordringen entgegenzugehen, mit sich fortreifsen. Dabei verliert er seine Lampe, die er bisher immer über sich gehalten hatte, die er aber jetzt nicht mehr vonnöten hat, sobald die Räder unter dem schrecklichsten Geräusch und der heftigsten Lufterschütterung weiter gerollt und endlich aufgehalten worden sind; denn er befindet sich jetzt in einem tageshell erleuchteten Raume, dem Heiligtume der Gottheiten Osiris, Isis und ihres Sohnes Horus. Der Oberpriester der Eingeweihten umarmt und beglückwünscht Sethos und beschliefst mit einem Dankgebet. Unter den Eingeweihten findet Sethos Amedes wieder, der, da er bereits der auserlesenen Schar angehörte, den Tempel ohne jene Prüfungen betreten durfte. Nach einem vierundzwanzigtägigen Fasten hat Sethos die Reinigung des Körpers („la purification du corps“) erlangt.

Es folgt die Reinigung der Seele („la purification de

l'âme") und die Offenbarung der Geheimnisse („la manifestation"). Die Reinigung der Seele wiederum besteht aus zwei Teilen, der Anrufung der Gottheit („l'invocation"), indem der Jüngling täglich früh und abends den Andachtshandlungen der Priester beiwohnt, und der Belehrung durch die Priester („l'instruction"). Während der ganzen Zeit dieser Vorbereitung darf er zu den Frauen der Priester, die man ehrenhalber („par honneur") Priesterinnen nennt, nicht sprechen; endlich wird er ganz allein gelassen. Nach dieser Probe der Entsagung und des Schweigens erscheint der Oberpriester bei ihm, um ihm feierlich drei Fragen zu stellen, auf die er nach neun Tagen zu antworten habe, während deren ihm wieder strengstes Schweigen auferlegt sei.

Nachdem Sethos auf die ihm gestellten Fragen, die sich um Heldentum, Ehre, Vaterlandsliebe, Menschlichkeit drehen, mit frühzeitiger Weisheit zur Zufriedenheit der feierlich versammelten Priester geantwortet und damit die Reinigung der Seele beendet hat, folgt der Abschluſs seiner Einweihung, die „manifestation", seine eigene Aufnahme unter die Eingeweihten, die mit groſsem Pomp im Beisein des ganzen ägyptischen Volkes gefeiert wird.

Die Schilderung seiner weiten Reisen, auf denen er praktisch die bei den Eingeweihten empfangenen Lehren bethätigt, und der Abschluſs seiner Geschichte hat für die „Zauberflöte" keine Bedeutung.

Was hat nun Schikaneder aus dieser Quelle für seine Dichtung gewonnen?

Festzuhalten ist zunächst, daſs an eigentlicher Handlung für das Stück nicht viel in Betracht kommt, sondern daſs dadurch nur die Art, wie die bereits gegebenen Konflikte gelöst werden, in allerdings bedeutender Weise verändert wurde. Schon in den ersten Scenen der „Zauberflöte," die nach dem Lulu-Märchen allein gearbeitet sind, war das eigentlich treibende Motiv des Märchens, die Wiedergewinnung jenes kostbaren Talismans, des „goldenen Feuerstahls", jetzt des „siebenfachen Sonnenkreises", bei Schikaneder sehr in den Hintergrund gedrängt gegenüber der Liebesgeschichte, die sich um die Entführung der Pamina dreht. Nun aber wird es ganz

fallen gelassen.[1]) Denn nun soll Tamino wie Sethos eingeweiht werden, um dadurch des Besitzes der Geliebten, wie Sethos der Herrschaft über Ägypten, würdig zu werden. Pamina aber kann er nur aus der Hand Sarastros erhalten, in dessen Gewalt sie sich befindet, und der allein über sie zu verfügen hat. Damit war also notwendig gegeben, dafs Sarastro zum Oberpriester der Eingeweihten selbst gemacht wurde. Damit waren dann aber auch die weiteren Veränderungen von selbst gegeben. Da Tamino schliefslich unter die Eingeweihten aufgenommen wird und somit nicht mehr zur Königin der Nacht zurückkehrt, wie dies der ersten Anlage des Stückes entsprochen hätte, sondern bei den Priestern bleibt, und da ferner Pamina mit ihm am Ende vereint wird und somit gleichfalls ihrer Mutter ferne bleibt, mufste natürlich die Königin dem Heldenpaar allmählich entrückt werden und, da sie laut der ersten Anlage des Stückes sich mit Sarastro in Feindschaft befindet, jetzt, nachdem er so idealisiert wurde, als sein Gegenteil schlecht und rachsüchtig erscheinen. Damit hängen dann auch die kleineren Veränderungen zusammen; ihre drei Damen werden ebenso auf die Seite der Gegenspieler gezogen, während andrerseits die drei Knaben, die Tamino zu Sarastro leiten, eben als dessen Führer bis zum Ende auf seiner Seite bleiben.

Die Charaktere des Papageno und der Papagena sind natürlich von diesen Veränderungen nicht berührt worden, weil sie weder mit der eigentlichen Vorlage, dem Märchen, noch mit der zweiten Quelle, „Sethos“, etwas zu thun haben. Das Überlaufen des Monostatos zur Partei der Königin ist ebensowenig eine direkte Folge des Eintritts der zweiten Quelle, sondern ergiebt sich aus seinem „schwarzen“ Charakter, aus der Abweisung seiner Liebesanträge von seiten Paminas und aus der Notwendigkeit, der aus vier Frauen bestehenden Partei der Königin eine männliche Gestalt beizugeben.

Wurde auf diese Weise das ursprüngliche Hauptthema, die Wiedergewinnung des Feuerstahls (Sonnenkreises) und der geraubten Pamina, durch Eintritt der zweiten Quelle mehr in den Hintergrund gedrängt, so trat jetzt die Vereinigung der

---

[1]) In seiner eigenen Fortsetzung der „Zauberflöte“ (vgl. unten S. 40) nahm Schikaneder dieses Motiv wieder auf.

beiden Liebenden als neues, alleiniges Hauptthema in den Vordergrund in der Weise, dafs sich aus den gefahrvollen Wegen, die Tamino zur Verbindung mit Pamina gehen mufs, eine Reihe von Prüfungen entwickelte, in die schliefslich Pamina mit einbezogen wurde, wodurch der ursprüngliche Grundgedanke mit einem sittlich und menschlich höheren vertauscht wird. Nach Schopenhauer[1]) würde dieser Fortschritt vollkommen sein, „wenn am Schlusse Tamino, von dem Wunsche, die Pamina zu besitzen, zurückgebracht, statt ihrer allein die Weihe im Tempel der Weisheit verlangte und erhielte, hingegen seinem notwendigen Gegensatze, dem Papageno, richtig seine Papagena würde.“ Und obwohl sich, wie wir gesehen haben, in der Darstellung des „Sethos“ diese Vollkommenheit, die Zurückweisung irdischen Genusses für die Erlangung der höchsten Weisheit, in der That erfüllt, ist es sehr begreiflich, warum Schikaneder dieses Motiv in seiner Operndarstellung nicht durchführte; er hätte ja, wenn die beiden am Schlusse sich nicht „kriegten“, einen Haupteffekt verloren, auf den es ihm natürlich sehr bedeutend ankam.

Was das Hineinziehen von freimaurerischen Tendenzen und Symbolen in die „Zauberflöte“ betrifft, so darf man Schikaneders Verdienst, als hätte er dadurch der Oper einen höheren, symbolischen Gehalt absichtlich verleihen wollen, nicht zu hoch anschlagen. Denn alle die freimaurerischen Gedanken, die er darin durch Schlagworte, durch Symbole und Scenen aus dem freimaurerischen Ritual, durch das ganze freimaurerische Milieu der letzten Scenen andeutet, fand er haarklein ausgeführt im „Sethos“ vor, und dies beruht auf der grofsen Ähnlichkeit, die das Äufserliche der Freimaurerei mit den antiken Vorstellungen von der Einweihung in die Mysterien der Isis und des Osiris hat. Schikaneder hatte also ein ungemein leichtes Spiel: blofs indem er sich an „Sethos“ genau anschlofs und die Gebräuche bei den dort so ausführlich geschilderten ägyptischen Mysterien in sein Stück herübernahm, entsprach er dem allgemeinen Bedürfnisse der Zeit, jetzt, da die Bethätigung an freimaurerischen Bestrebungen öffentlich nicht möglich war, von der Bühne herab die Ideen der Freimaurerei

[1]) Parerga und Paralipomena, I, 5.

in glänzendstem Lichte darzustellen; denn die Gunst, die die Freimaurerei unter Kaiser Joseph II. genossen hatte, büfste sie unter Leopold II. sehr bald ein.

Durch diese Annäherung des Stoffes an die Freimaurerei wurde die Handlung in ein aus höheren Sphären kommendes Licht gerückt, dessen Strahlen in die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Natur eindrangen und die einzelnen Vertreter dieser Ideen zu Trägern und Verkörperungen sittlicher Tendenzen machten. Nun mochte auch Mozart bei seiner durchaus gefühlvollen, menschenfreundlichen Naturanlage und seiner tiefen Religiosität, die weder in der katholischen noch in der protestantischen Religion volle Befriedigung gefunden hatte und sich darum eben der Freimaurerei als einem höher stehenden, humaneren Institute zugewandt hatte, die Sache mit anderen Augen angesehen haben, da ihm so Gelegenheit geboten war, den Personen in ihrer symbolischen Gestalt durch seine Musik den Ausdruck seiner eigenen innigen Empfindung unterzulegen. Aus dem einfachen Märchenspiel war somit ein symbolisierendes Drama entstanden, das die idealsten Fragen der Menschheit, verklärt durch die Musik Mozarts, zu beleuchten strebte. Sieg des Lichtes über die Finsternis, des Guten über das Böse, Prüfung und Reinigung der Menschen ist das moralische Wesen der Fabel.[1]) Die Grundidee des Kampfes zwischen Licht und Finsternis hebt auch Herder als den Inhalt der Fabel hervor, der selbst dem Unverständigsten vorschimmert: „Licht ist im Kampfe mit der Nacht; jenes durch Vernunft und Wohlthätigkeit, diese durch Grausamkeit, durch Betrug und Ränke wirkend!“[2]) Dieses symbolische Element der „Zauberflöte“ hatte auch Goethe vor Augen, wenn er zu Eckermann gelegentlich seiner „Helena“ sagte, die Hauptsache für das grofse Publikum sei die „Freude an der Erscheinung“; „dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte“ und anderen Dingen der Fall ist.“[3])

---

[1]) Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode, herausgegeben von F. Witthauer. Jahrgang 1842, No. 14 („Musikalischer Gedankenausflug“ von Carl Kunt).

[2]) Herder, Adrastea, II, 284.

[3]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, I, 219.

Es wäre nun ein Leichtes, die Verwandtschaft der Vorgänge in der „Zauberflöte“ mit freimaurerischen Einrichtungen bis ins kleinste nachzuweisen; dabei findet sich immer Entsprechendes im „Sethos“ als dem vermittelnden Bindegliede. Vor allem ist die Prüfung des Aufzunehmenden eine freimaurerische Bestimmung, wobei der Betreffende einem „vorbereitenden Bruder“ (vgl. in der „Zauberflöte“ die Priester, die Tamino und Papageno führen) übergeben wird, der mit jenem die ritualmäfsigen Proben vorzunehmen, ihn an die „Pforte des Tempels“ zu bringen und ihn auf seinen Reisen zu begleiten hat.[1]) Ganz das gleiche Amt haben die Priester bei allen ägyptischen Mysterien im „Sethos“. Dabei wird dem Aufzunehmenden eine Binde umgethan, so wie den Fremdlingen in der „Zauberflöte“, ehe sie ihre „Wanderung“ antreten. Ferner ist der Zweck dieser Proben oder Prüfungen in der „Zauberflöte“ und in der Freimaurerei derselbe wie im „Sethos“. Die Figur des „Sprechers“ scheint nichts anderes zu sein als der sogenannte „Redner“ in der Loge, ein Beamter, der im Range unmittelbar nach den beiden Aufsehern folgt, also eine hohe Stellung einnimmt. Dann aber ist freimaurerisch die Betonung des Lichts gegenüber der Finsternis; jede Loge hat drei grofse und drei kleinere symbolische „Lichter“ (Bibel, Winkelmafs, Zirkel — Sonne, Mond, der Meister vom Stuhl).[2]) Der Freimaurerei gehören ferner an die Schlagwörter Freundschaft, Bruderbund, Humanität („Liebinnigkeit“ heifst es bei ihr), Vollkommenheit, Verschwiegenheit, Enthaltsamkeit; ferner die deistischen abstrakten Ausdrücke Gottheit, Tugend, das Gute u. s. w. Dergleichen findet sich in der „Zauberflöte“ auf jeder Seite: „sobald dich führt der Freundschaft Hand“; „der Freundschaft Harmonie“; „Lieb' und Bruderbund“; „ist ein Mensch gefallen, führt Liebe ihn zur Pflicht. Dann wandelt er an Freundes Hand“ u. s. w. Oder das Überwinden der Prüfungen wird als ein „Sieg“ bezeichnet, wiederum genau so wie im „Sethos“.

---

[1]) Lenning, Encyklopädie der Freimaurerei, Leipzig 1822—1828, Bd. III, S. 571.

[2]) Ebenda II, 292.

Endlich verweist uns die in der „Zauberflöte“ durchgeführte Zahlensymbolik über die Quelle „Sethos“ auf die Freimaurerei: drei, fünf, sieben und neun sind die mystischen und heiligen Zahlen der Freimaurerei.[1]) Darunter ist drei die am meisten verehrte und angewendete Zahl; alles geschieht durch drei, alles wird dreifach dargestellt: der wesentlichen Logenbeamten sind drei; drei Jahre lang hat der Lehrling sich zu bilden, um zum Gesellen befördert zu werden; drei Jahre sind sein symbolisches Alter; drei gröſsere und drei kleinere Lichter erleuchten eine Loge; drei Schläge öffnen und schlieſsen sie; auf drei Grundpfeilern ruht sie; durch drei Schritte tritt der Freimaurer in seine Werkstatt, u. s. w. In der „Zauberflöte“ herrscht auch, wie erwähnt, diese Dreizahl. Demgemäſs sind einzelne Personen in Gruppen zu je drei vereinigt (was freilich auch im Märchen nicht selten ist), so die drei Damen der Königin, die drei Knaben, drei besonders angeführte Priester, drei Sklaven, die achtzehn Priester Sarastros als 6×3. Ferner sind der Prüfungen drei (entsprechend den drei körperlichen und drei seelischen Prüfungen des „Sethos“); je dreimal blasen die versammelten Priester in ihre Hörner; drei Posaunentöne rufen Tamino und Papageno in das Heiligtum (vgl. die drei Schläge beim Öffnen der Freimaurerloge). Manche Personen treten dreimal auf, so die drei Knaben, die Königin der Nacht und Papagena in gewisser Steigerung. Wiederum vermittelt die Quelle „Sethos“ alle diese Dinge, was sich bis ins einzelne nachweisen lieſse.

Weiter gehört zu den Bestimmungen der Freimaurerei der Ausschluſs der Frauen, die „nicht nach Wesen forschen sollen, die dem menschlichen Geiste unbegreiflich sind.“ So heiſst es an einer Stelle der „Zauberflöte“; dem widerspricht aber geradezu die Aufnahme der Pamina am Schlusse, und wieder ist der Grund im „Sethos“ zu suchen; dort giebt es nämlich auch Frauen als Priesterinnen. Später motiviert Schikaneder die Aufnahme Paminas unter die Eingeweihten mit den Worten:

„Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut,
Ist würdig und wird eingeweiht.“

---

[1]) Ebenda III, 642.

Immer aber weist die Ähnlichkeit mit der Freimaurerei zunächst auf die Quelle „Sethos“, die dem Dichter diese Dinge nahe legte. Ja selbst den Wortlaut des Einzelnen konnte er stellenweise aus dieser Quelle schöpfen, so z. B. aus der Anrufung der Gottheiten durch den Oberpriester, nachdem Sethos die drei körperlichen Prüfungen bestanden hat; man vergleiche damit den Gesang Sarastros in der Priesterversammlung:

Grand-Prêtre.	Sarastro.
Isis, ô grande Déesse des Égyptiens, donnez votre esprit au nouveau serviteur qui a surmonté tant de périls et de travaux pour se présenter à vous. Rendez-le victorieux de même dans les épreuves de son âme en le rendant docile à vos loix; afin qu'il mérite d'être admis à vos mystères.[1])	O Isis und Osiris, schenket Der Weisheit Geist dem neuen Paar! Die ihr der Wandrer Schritte lenket, Stärkt mit Geduld sie in Gefahr. — — — — — — — — — — — — Nehmt sie in euren Wohnsitz auf.

Noch gröſsere Übereinstimmung zeigt der Gesang der beiden geharnischten Männer in der unterirdischen Feuer- und Wasserhöhle bei Schikaneder mit jener erwähnten Marmorinschrift im Innern der Pyramide bei „Sethos“:

Quiconque fera cette route seul, et sans regarder derrière lui, sera purifié par le feu, par l'eau, et par l'air; et s'il peut vaincre la frayeur de la mort, il sortira du sein de la terre, il reverra la lumière, et il aura droit de préparer son âme à la révélation des mystères de la grande Déesse Isis.[2])	Der, welcher wandert diese Straſse voll Beschwerden, Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, Schwingt er sich aus der Erde himmelan, Erleuchtet wird er dann imstande sein, Sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.

Interessant und lehrreich wäre es, gewissermaſsen zur Rekapitulation an der Hand des Textbuches zu betrachten, wie die einzelnen Charaktere, vom Lulu-Märchen ausgehend, durch das Buch „Sethos“ und die damit zusammenhängenden freimaurerischen Anklänge verändert und umgestaltet worden sind. Indessen will ich mich hier auf das Allernotwendigste

[1]) Sethos III, 138.

[2]) Sethos III, 125.

beschränken und nur in grofsen Zügen auf jene Veränderungen in den Charakteren hinweisen. Dabei zeigt es sich stets, dafs die Spuren der ersten Anlage des Stückes, wie sie aus dem Lulu-Märchen oder dem „Wiener Oberon“ hervorgegangen ist, fast gar nicht verwischt sind und die plötzliche Wandlung des Charakters um so heftiger auffällt, z. B. gleich bei Tamino: wir begreifen gar nicht, wie dieser leidenschaftlich empfindende Jüngling, den der blofse Anblick von Paminas Bildnis derart in Extase versetzt, dafs er beschliefst, sie für sich zu gewinnen oder doch aus der Hand des Räubers zu retten, plötzlich sich mit gröfstem Eifer den Vorbereitungen zur Aufnahme unter die Eingeweihten zuwendet und nun im Gegensatze zu früher Verschwiegenheit, Wohlthätigkeit als seine Eigenschaften hervorgehoben werden.

Die gröfste Wandlung erfuhr ohne Zweifel Sarastro: anfangs der böse Zauberer, der „üppige Bösewicht“ des Lulu-Märchens, erscheint er auf einmal, ganz ohne Ausgleichung oder Vermittlung, als das Haupt der von göttlicher Weisheit erhellten Priester, als Ideal von Milde, Gerechtigkeit und Humanität und giebt in dieser Gestalt ganz deutlich die Figur des „Grand-Prêtre de Memphis“ bei Terrasson wieder, der gleichfalls die Versammlungen der eingeweihten Priester leitet, die Aufnahme des tugendhaften Jünglings befürwortet und seine Prüfungen überwacht. (Der Bezug auf den Ober- oder Hohenpriester der Freimaurerei ist deutlich.) Seine Reden sind der Spiegel seiner ruhigen, abgeklärten, von keiner Aufwallung erregten Seele. Aber auch dieser Hohepriester der Weisheit und Humanität tritt uns menschlich näher in dem Verhältnis zu Pamina, die, sobald ihre Mutter auf die Seite des Gegenspiels gerückt ist, verwaist dasteht und mütterlicher Fürsorge und Tröstung entbehrt. Wie ein Vater spricht Sarastro ihr Trost zu; vertrauend blickt sie zu ihm auf, und während Sidi vor dem zudringlichen, üppigen, alten, häfslichen Dilsenghuin nur Abscheu und Ekel empfindet, verehrt Pamina Sarastro, dessen Rolle als Quäler Paminas gänzlich auf seinen Diener Monostatos übergegangen ist, in wahrhaft kindlicher Liebe. Zugleich verschmäht er in seiner hohen Menschlichkeit, gemeine Rache an der Königin zu nehmen; sie soll vielmehr,

von seiner Grofsmut beschämt, gedemütigt in ihre Burg zurückkehren.[1])

Am wenigsten verändert hat sich bei der Einführung der zweiten Quelle der Charakter der Pamina. Das ist leicht erklärlich, da wir für sie im „Sethos“ kein direktes Vorbild haben, das mit der Gestalt der Prinzessin aus dem Märchen hätte vermischt werden können; denn bei dem exklusiv asketischen Charakter des Helden im „Sethos“ wäre eine solche sinnliche Belohnung für seine Thaten gar nicht angemessen gewesen. Daher ist es wohl zu erklären, dafs die Gestalt der Pamina nicht allein in den späteren Scenen nicht in Widerspruch mit sich selbst geraten ist, sondern sogar eine gewisse Steigerung, eine Wendung ins Ideale erfahren hat; anfangs ein lebhaftes, beinahe noch kindliches Mädchen, wie sie zum ersten Male gegenüber Papageno erscheint, zeigt sie bald darauf ihre wahre Natur, als sie Sarastro ihre Absicht zu fliehen mit edlem Freimut bekennt, und stellt sich so diesem selbst würdig an die Seite. Sie verschmäht es, sich durch eine einfältige Ausrede aus der Gefahr zu befreien, und antwortet auf Papagenos feige Frage „Mein Kind, was werden wir nun sprechen?“ mit dem freimütigen Stolze, den ihr das Bewufstsein, nicht unrecht gehandelt zu haben, eingiebt: „Die Wahrheit, wär' sie auch Verbrechen!“ Im Gegensatze zu der blofs passiven Sidi des Märchens zeigt Pamina mehr Leidenschaftlichkeit und Energie, wodurch sie sich fast über Tamino erhebt; hierin ist der Einflufs Amandes aus dem

---

[1]) Es ist hier vielleicht beiläufig darauf hinzuweisen, dafs die Gestalt eines mächtigen, zugleich edlen und grofsmütigen Gebieters sich schon in Schikaneders früheren Theaterdichtungen findet, so in dem Schauspiel „Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär,“ III, 19 (E. Schikaneders sämtliche theatralische Werke. Wien, Leipzig, bei Doll; 1792, in 2 Bd.), wo Sarmät, der Besitzer des gefürchteten Feuerbärs, an Karlmann Rache zu nehmen verschmäht und ihn vielmehr durch seine Grofsmut demütigen will. Ein ganz ähnlicher Zug begegnet uns in dem Charakter des Montaldo in dem Schauspiel „Der Bucentaurus oder die Vermählung mit dem Meere zu Venedig“ (in derselben Sammlung enthalten): Montaldo schwört, Dirgis Leben zu schonen, statt Rache an ihm zu nehmen (III, 9). Zu diesen persönlichen Lieblingsgestalten kam also noch die Ähnlichkeit mit den Charakteren des Oberpriesters im „Sethos“ und des Hohenpriesters in der Freimaurerei.

„Wiener Oberon“ nicht zu verkennen; auch Amande hat den Dolch bereit, der sie von dem ungeliebten Bräutigam Babekan befreien soll, sowie Pamina ihrem Leben ein Ende machen will, wenn ihr Taminos Liebe nicht zu teil wird.

Pamina hat eine harte Prüfung, eine härtere selbst als Tamino, zu bestehen, indem sie bei seinem Schweigen sich in ihrer rückhaltlosen Liebe zu ihm getäuscht und verraten wähnen und jede Hoffnung auf Glück aufgeben mufs („Ach, ich fühl's, es ist entschwunden“). Und selbst auf Sarastros tröstende Versicherungen läfst sie ihre Hoffnungen darniederliegen; verzweifelt greift sie zum Dolche. Aber diese unendlich hingebungsvolle Liebe und aufopferungsfreudige Anhänglichkeit kann nicht unbelohnt bleiben. Sie wird, nachdem sie die letzte Prüfung mit Tamino gemeinsam bestehen durfte, unter die Eingeweihten aufgenommen, sodafs ihre Liebe in noch höherem Lichte erglänzt. Indem sich ihr Charakter auf diese Weise weit über den einer blofsen Liebhaberin erhebt, ist sie zu einer der edelsten weiblichen Figuren der ganzen Opernlitteratur überhaupt geworden.

Diesen drei idealen Vertretern der Menschheit in ihrem nach Höherem gerichteten Streben steht die Königin der Nacht als das rachsüchtige, verderbendrohende, böse Prinzip entgegen. Ihr Charakter ist naturgemäfs, wie der Sarastros, ganz umgewandelt worden. Von den Zügen der wohlwollenden, freundlichen Fee des Lulu-Märchens ist am Ende keine Spur mehr vorhanden. Ihre Sehnsucht nach der geraubten Tochter sowie das Bestreben, jenen mächtigen Talisman zurückzuerhalten, wird jetzt als Herrschsucht und neidische Gesinnung ausgelegt; sie selbst ist die Ursache alles Bösen, eifert gegen die Eingeweihten, dringt ihrer Tochter den Mordstahl für Sarastro auf. Wahrscheinlich wurde jetzt erst ihr Name so charakteristisch als „Königin der Nacht“ gewählt, in absichtlichem Gegensatze zu den im Genusse des Lichtes stehenden Eingeweihten. Anfangs mag sie etwa blofs die „sternflammende Königin“ genannt worden sein.

Möglich ist, dafs Schikaneder auch hier die Züge einer Frauensperson aus „Sethos“ nachgebildet hat, Züge jener bösen Stiefmutter Daluca, die der alte König Osoroth nach

dem Tode seiner ersten Gemahlin, der edlen Nephte, der Mutter Sethos', geheiratet hatte. Auch sie ist ein herrschsüchtiges, ränkevolles Weib; auch sie tritt oft in Gegensatz zu den Priestern, deren Aussprüche ihr immer im Wege sind. Von ihr wird namentlich erwähnt, daſs sie die Sittlichkeit am Hofe und in der Bevölkerung zu untergraben strebt, was vielleicht Schikaneder zu den Worten veranlaſste, die Königin suche das Volk durch Blendwerk und Aberglauben zu berücken und den festen Tempelbau der Eingeweihten zu zerstören.

Ganz erniedrigt wird indes die Königin der Nacht bei Schikaneder nie; denn in dem Augenblicke, da die drei Damen von dem Priesterchor aus dem Tempel getrieben werden (mit den für eine Königin wenig schmeichlerischen Worten „Hinab mit den Weibern der Hölle!“), hat der Dichter mit richtigem Taktgefühl die Königin selbst von der Bühne fern gehalten, obwohl sie auch im Tempel ist. Doch erleidet sie zum Schlusse die gerechte Strafe, indem ihre Macht vernichtet und sie selbst „in ewige Nacht gestürzt“ wird.

Die Schicksale der Königin erleiden auch ihre drei Damen, deren Herkunft bis jetzt noch ganz rätselhaft ist.[1]) Gegen eine freie Erfindung spricht ihre Verwendung in musikalisch-technischer Hinsicht: ein Solo-Terzett für drei hohe Stimmen stand dem Komponisten ja schon in den drei Knaben zu Gebote; daſs durch ein zweites Terzett hoher Stimmen die Sache für den Komponisten nur erschwert wurde, da er zu verschiedenen Dingen dieselben Mittel verwenden muſste, und zugleich in die technische Anlage des Stückes eine gewisse Eintönigkeit gebracht wurde, die allerdings das Genie Mozarts in bewunderungswürdiger Weise zu überwinden wuſste, konnte selbst Schikaneder einsehen. Eine Quelle für diese drei interessanten Gestalten wird sich wohl noch finden lassen. Die beiden Genien, die Hüon im „Wiener Oberon“ erscheinen, dürften hier kaum eingewirkt haben; sie sind ganz unbedeutende Wesen und singen überdies keine Zeile, sie sprechen nur.

---

[1]) Sie bilden eine ähnliche Zusammenstellung wie Hekate mit den drei Hexen im „Macbeth“ oder die „Göttin der Nacht“ mit den drei Furien im Vorspiel zum „Hamlet“ der englischen Komödianten.

Während die drei Damen bis zum Schlusse auf der Seite der Königin bleiben, trennen sich die drei Knaben sehr bald von ihr; ihre ursprüngliche Mission aus dem Märchen von den klugen Knaben, zu Verschwiegenheit und Standhaftigkeit zu raten, behalten sie bis in die letzten Scenen der „Zauberflöte“ bei. In der Quelle „Sethos“, die durchaus auf realistischer Grundlage beruht, ist für solche ideale, prophetische Luftgestalten natürlich keine Vorlage möglich gewesen.

Eine Figur, auf die es Schikaneder vor allem ankam, weil sie in seinem eigenen Rollenfache lag und er gerade in dieser Rolle die Gunst des Publikums in besonders hohem Grade erlangt hat, ist Papageno. Dennoch möchte ich jetzt nicht mehr, wie es früher im Anschlufs an Otto Jahns Meinung geschah,[1]) behaupten, dafs diese Gestalt Schikaneders Eigentum sei; denn die Figur des Spafsmachers, des lustigen Dieners, eines Nachkommen des Hanswurst und des Kasperle, in höherer Instanz dann des Sancho Pansa, Scandor, Pedrillo, Scherasmin, war gerade auf der Wiener Volksbühne typisch ausgebildet und Schikaneder wohl persönlich am nächsten durch den Scherasmin im „Wiener Oberon“ seines Freundes Gieseke vermittelt. Dieser Scherasmin, ausgezeichnet durch Gemeinheit, Sinnlichkeit und Gefräfsigkeit wie Papageno, ist geradezu als dessen Vorbild anzusehen. Er begleitet seinen Herrn Hüon wie Papageno Tamino auf einer gefährlichen Unternehmung und macht dabei dieselben Witze, meist recht alberne oder recht sinnliche; er fällt vor Angst zu Boden wie Papageno, ist ebenso gefräfsig, er drängt zur Herberge, frifst wie ein Tier vom Tischlein deck' dich, das hier wie dort für ihn aus dem Boden steigt; auch wünscht er sich zur Vollendung seiner beschränkten Seligkeit ein „hübsches Mädel“, das ihm in Fatime zu teil wird. Dafs dieser Einflufs des „Wiener Oberon“ weiter geht und sogar stellenweise wörtliche Übereinstimmungen hervorgebracht hat, haben wir an früherer Stelle gesehen.

In diesem selbstgefälligen Prahlhans nun, dem Züge des miles gloriosus, des grofssprecherischen Maulhelden anhaften

[1]) Otto Jahn, Mozart II, 491.

(wie z. B., dafs er sich für den Erleger der Schlange ausgiebt, die Tamino bedroht hat), in dieser genufssüchtig behaglichen, humoristisch gutmütigen Figur hat Schikaneder die Liebhaberei des Wiener Publikums getroffen; seine Späfse waren es, die bei der ersten Aufführung am meisten gefielen. Er spielte den Papageno ja selbst, und er suchte auch bei späteren Aufführungen durch improvisierte Späfse immer nachzuhelfen.

An der Handlung nimmt Papageno teil mit Hilfe des Glockenspiels, das ihm die Königin der Nacht übergeben läfst. Die Wirkung dieses Instruments entspricht auch jener im „Wiener Oberon“, die dort der Elfenkönig selbst durch die Töne des Horns oder die Bewegungen seines Lilienstengels, der ihm als Scepter dient, erreicht: eine Schar von Muselmännern zwingt er dadurch zum Tanze, sowie Papageno die Mohren des Monostatos und diesen selber.

Durch die Herübernahme freimaurerischer Ideen wurde nun Papageno isoliert und gegenüber dem nach höheren Idealen strebenden Tamino in seiner eigentlichen Art als sinnlicher Geniefser par excellence präcisiert. „Kämpfen,“ sagt er, „ist meine Sache nicht. Ich verlange auch im Grund gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis' und Trank begnügt; und wenn es ja sein könnte, dafs ich nur einmal ein schönes Weibchen fange.“

Die Quelle „Sethos“ kommt für Papageno natürlich nicht in Betracht; die Rolle des Begleiters und „vorbereitenden Bruders“, die Amedes dort hat, ist in der „Zauberflöte“ auf den „Sprecher“ übergegangen.

Um aber Papageno durch die gegen Ende des Stückes mehr und mehr hervortretende ideale Symbolik der übrigen Charaktere nicht ganz vereinsamen zu lassen, mufste ihm Schikaneder eine Gestalt zur Seite stellen, ein weibliches Seitenstück, das zugleich als eine für ihn passende Belohnung mit ihm am Schlusse vereint werden sollte, wie Fatime mit Scherasmin. Diese Figur der Papagena scheint von Schikaneder frei erfunden zu sein; die Vorlagen wissen von ihr gar nichts, und ihre Zeichnung unterlag ja auch weiter keinen Schwierigkeiten, da der Charakter Papagenos, dem sie doch ähnlich sein mufste,

bereits fertig dastand. Es ist also überflüssig, bei dieser Figur der „Zauberflöte“ nach einer Vorlage zu suchen. Übrigens steht auch diese Gruppe unbefangener naiver Naturmenschen, deren Hauptfreude die Hoffnung ist, daſs „recht viele kleine Papagenos und Papagenas der Segen froher Eltern“ sein werden, in der Litteraturgeschichte nicht vereinzelt da. Das Bedientenpaar im Charakterlustspiel bietet Analogien; auch dort sind sie die Seitenstücke zu ihren Herren (vgl. noch Werner und Franziska in der „Minna von Barnhelm“); die Scherze, in denen sich ihre Hoffnung auf zahlreiche Elternfreuden ausspricht (vgl. die von Mozart nicht komponierten Verse „Wenn dann die Kleinen um sie spielen“ u. s. w.) gehören in die Tradition der Scherze Harlekins und Colombinens aus der italienischen Stegreifkomödie und ihrer Nachfolger; sie fehlen übrigens auch bei Goethes Scapin und Scapine in „Scherz, List und Rache“ und in den Reden Görges und Röschens im „Bürgergeneral“ (2. Auftritt) nicht ganz.

Monostatos, der von allem Anfange an zu den Gegenspielern gehört, tritt erst gegen den Schluſs auf die Seite der Königin; er ist vielleicht absichtlich so lange auf Sarastros Seite gehalten, um die Rolle der Verräter, der Überläufer, an denen es in der Freimaurerei sicher nicht gefehlt hat, wiederzugeben. Auf ihn sind Züge des Zauberers Dilsenghuin aus dem Lulu-Märchen übertragen, so die lüsterne Zudringlichkeit, mit der er Pamina quält, noch mehr aber Züge des Osmin aus dem „Wiener Oberon“, der dort als Verschnittener und Vertrauter des Bassa von Tunis, Almansor, geschildert wird und Amande zu überwachen hat.

Eine Figur, die im „Lulu“ und im „Wiener Oberon“ gar nicht vorfindlich, auch im „Sethos“ nur angedeutet ist, uns also um so mehr auf freimaurerischen Boden verweist, ist der Sprecher. Schon die Bezeichnung einer Figur des Stückes als „Sprecher“ ist auffällig. Im „Sethos“ hat, wie erwähnt, das Amt, den Prinzen durch die Prüfungen zu führen, Amedes übernommen, sein alter Ratgeber und Freund seiner Mutter, weiland der Königin Nephte, der selbst Eingeweihter ist. Dieses Amt hat in der „Zauberflöte“ der Sprecher. In den Unterredungen zwischen Sethos und den Priestern, aus denen sich ergeben

soll, ob er bereits der Aufnahme würdig sei, wird der das Wort führende Priester nach französischem Sprachgebrauche „interlocuteur" genannt, was noch keinen Bezug auf ein damit verbundenes Amt als „Sprecher" κατ' ἐξοχήν bedeutet. Vielleicht war in der 1777 erschienenen Übersetzung von Claudius jenes „interlocuteur" mit „Sprecher" verdeutscht worden,[1]) und Schikaneder nahm es einfach in sein Stück hinüber? Jedenfalls hat es damit eine eigene Bewandtnis.

Die früheren Perioden unserer Sprachentwicklung bieten darüber auch einige Auskunft: schon ahd. sprĕhhâri, mhd. sprĕhhaere, sprecher ist belegt als Redner in der Versammlung (contionator, ecclesiastes), dann in schlimmerer Bedeutung als einer, der gerne das grofse Wort führt, ungefähr auf eine Höhe gestellt mit den „gemeinen Singern, Gauklern und Schalksnarren" in den älteren Land- und Polizeiverordnungen, auch unter die „fahrenden Leute" gerechnet. Es waren damit vielleicht ursprünglich die bei Hochzeiten, Kindtaufen und dergleichen Festlichkeiten auftretenden Pritschmeister, improvisierenden Gelegenheitsdichter und Deklamatoren gemeint.[2]) So tritt bei Hans Sachs[3]) „ein Sprecher" als Herbergender auf; die Bedeutung „Wortführer" scheint Herder zu meinen, wenn er sagt: „Sitzt der Richter, so tritt Redner und Sprecher vor ihn hin";[4]) während Geibel wiederum auf die Bedeutung des gewerbsmäfsigen Deklamators zu verweisen scheint: „Wer in unserm guten Deutschland Sprecher will und Dichter sein."[5]) In dem Sinne als Wortführer für eine ganze Partei steht das Wort auch bei Schiller, „Wallensteins Lager," 11. Auftritt: „Piccolomini soll unser Sprecher sein." Ähnlich wird das Wort bis auf den heutigen Tag in Burschenschaften und Turnvereinen zur Bezeichnung des Obmannes verwendet; auch an den

---

[1]) Ich hatte nur den französischen Originaltext Terrassons von 1731 vor mir und konnte die Übersetzung trotz eifrigen Nachforschens nicht auftreiben.

[2]) Schmeller, Bairisches Wörterbuch, 2. Auflage, Bd. II, 699.

[3]) Fabeln und Schwänke, herausg. v. E. Goetze, I, 246.

[4]) Schriften zur schönen Litteratur, X, 128.

[5]) Geibel, I, 215.

Sprecher des englischen Unterhauses und den des schwedischen Bauernstandes mag man denken.[1])

Diese Bedeutung des Wortführers in einer Gesellschaft scheint nun auch hier vorzuliegen. In der Freimaurerei finden wir zwar nicht „Sprecher“ unmittelbar bezeugt, aber „Redner“ für eines der wichtigsten Ämter; der Redner hat nämlich einerseits durch zweckmäſsige Vorträge die Brüder in den Versammlungen zu unterrichten und bei den Beratschlagungen der Loge die Gesetze zu handhaben, andrerseits beim Mangel eines „vorbereitenden Bruders“ dessen Stelle zu vertreten. Beide Ämter übt in der „Zauberflöte“ der Sprecher aus: er verweist auf die gesetzlichen Prüfungen, als Sarastro Taminos Aufnahme in der Versammlung empfiehlt, und er begleitet Tamino auf dessen Wanderungen. Daſs die eigentlichen Vorträge in den Versammlungen auf Sarastro übergegangen sind, ist kein Widerspruch, stimmt vielmehr zur Quelle „Sethos“, die, wie so oft, auch hier vermittelt zu haben scheint: dort hat der Grand-Prêtre dieselbe Aufgabe.

Ein Zusammenhang des Sprechers der „Zauberflöte“ mit der Freimaurerei scheint also jedenfalls da zu sein. Es wäre ja auch nicht unmöglich, daſs in einer der vielen Wiener Freimaurerlogen jener Zeit, deren jede ihre eigenen Gesetze hatte, der Träger jenes Amtes in der That Sprecher hieſs, wie ja auch die Bezeichnung für das Oberhaupt der Logen „Hoherpriester“ und „Oberpriester“ schwankt.

Zwei Personen, die Schikaneder direkt aus dem „Sethos“ herübergenommen hat, sind die beiden geharnischten Männer, die am Eingange der Feuer- und Wasserhöhle stehen, mit Lanzen ausgerüstet und auf den Helmen Feuerspitzen. Bei Terrasson sind es drei Männer, bewaffnet mit Helmen, die mit einem Anubiskopfe, also einem Hundskopfe besetzt sind.[2]) Ihnen hat Schikaneder, wie bereits erwähnt, mit fast wörtlicher Übereinstimmung die Worte der Marmor-

---

[1]) Sanders, Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. II, 2, S. 1150, Spalte 3.

[2]) Anubis, der ägyptische Gott der Wachsamkeit, wurde mit einem Hundskopf dargestellt.

inschrift an der Wand im Innern der Pyramide in den Mund gelegt.

Trotz der offenbaren Veränderungen in den Charakteren hat sich das zauberhafte Element des ursprünglich zu Grunde liegenden Märchens gegenüber der Realistik der Darstellung des „Sethos" behauptet. Die beiden Zauberinstrumente, Flöte und Glockenspiel, thun auch in der veränderten Gestalt des Stückes ihre Wirkung. Die Flöte, nach der es seinen Namen hat, spielt eine ebenso grofse Rolle wie im Lulu-Märchen, wo die Wirkungen, die damit erzielt werden, ausführlich und anziehend geschildert sind. Dilsenghuin wird durch die Kraft der Zauberflöte ebenso besänftigt, wie Monostatos durch das Glockenspiel. Hier spielen dann auch die Eigenschaften des Horns aus dem „Wiener Oberon" herein, der selber andrerseits bekanntlich hierin Glucks „Orpheus" zu parodieren suchte.

An Stelle des goldenen Feuerstahls trat bei Schikaneder der siebenfache Sonnenkreis, mit Bezug wohl auf die Mysterien der Isis.

Das Lokal (ursprünglich wird Tamino ein javonischer Prinz genannt) verweist uns im zweiten Teil entschieden auf Ägypten, knüpft also an „Sethos" und den „Wiener Oberon" an. Aus „Sethos" ist die Schilderung des unterirdischen Gewölbes genommen; die Felsenhöhle mit der hinter einem eisernen Gitter befindlichen Wasserflut, die als brausender Wasserfall herabstürzt, und mit der hellflammenden Feuerglut entspricht ganz der Schilderung im „Sethos" und zeigt hie und da wieder wörtliche Übereinstimmung: „Un canal de plus de cinquante pieds de large, qui entroit d'un côté dans cette chambre souterraine, à travers des barreaux de fer, et qui en sortoit de même de l'autre. Ce canal tiré du Nil faisoit du côté de son entrée, et avant que de passer par les barreaux, un grand bruit de chute d'eau que Sethos avoit confondu avec le bruit des flammes dont il venoit d'échapper . . ." [1])

Schliefslich sind die Tiere in der „Zauberflöte" nicht zu vergessen, die auch in Goethes Fortsetzung wiederkehren.

---

[1]) Sethos, III, 129.

Tiere spielen im Wiener Theater jener Zeit überhaupt eine grofse Rolle. Der Wagen Sarastros wurde ursprünglich von sechs Löwen gezogen, nicht wie bei späteren Aufführungen von Sklaven; schon Grillparzer machte sich über diese Zurücksetzung der armen Tiere in seiner später gelegentlich zu berührenden Satire „Der Zauberflöte zweiter Teil" lustig.

Noch ist auf einen Punkt besonders zu verweisen, weil uns die Betrachtung der Goetheschen Fortsetzung wieder darauf zurückführen wird: das ist die bedeutende Rolle, die in der „Zauberflöte" dem Chor zugeteilt ist. So wie die „Zauberflöte" nämlich ihrem Stoffe nach ein Gebiet erschlossen hatte, das der bisherigen Oper und dem Singspiel fremd war, das des Mystisch-Phantastischen und Dämonisch-Zauberhaften, und dadurch einen weiteren Kreis von Personen, Situationen und Erscheinungen mit sich brachte, die nicht sowohl in festem dramatischem und logischem Zusammenhang als vielmehr in loser Aneinanderreihung dem wunderbaren und märchenhaften Elemente gröfseren Raum und gröfsere Bedeutung für das Stück gewähren, war es leicht und nur ein Schritt auf der neuen Bahn weiter, dafs man zu dem Ausdruck dieser überirdischen leitenden Mächte ein minder subjektives als generelles Mittel verwandte, das sich in der überkommenen Oper formell ohnedies schon vorfand, das nur seines bisherigen Wirkungskreises, der alleinigen Begleitung und Verstärkung gewisser Affekte, entkleidet zu werden brauchte, um als selbständiges Mittel auf den Fortgang der Handlung einen, wenn nicht ungeheuren, so doch verhältnismäfsig bedeutenden Einflufs zu nehmen. Dieses Mittel ist der Chor und zwar naturgemäfs der Chor hinter der Scene. In rein musikalischer Hinsicht war dieser Fortschritt schon angebahnt in Glucks „Orpheus" (1762) und „Iphigenie in Aulis" (1774), worin der Chor sich bereits selbst an der Handlung beteiligt; in die Bahnen Glucks lenkte dann Mozart selbst ein mit dem „Idomeneo" (1780), welcher eine deutliche Sonderung der Chöre zeigt in solche, die eine wesentlich dramatische Aufgabe haben und die Handlung energisch fördern, und in solche, die blofs äufserlich zum Schmuck und Aufputz nach herkömmlichem Muster da sind, die dann auch meistens mit dem Ballett verbunden sind, von

dem der Chor ja ursprünglich unzertrennlich war. Indem der Chor nun aber hinter der Scene wirkt, mufs die Phantasie des Zuschauers nur in noch gröfserem Mafse angeregt und gespannt werden. Und so greift in der „Zauberflöte“ der Chor hinter der Scene an drei bedeutungsvollen Stellen in die Entwicklung der Handlung ein. Er ist es, der Tamino bald Lösung seines Zweifels verheifst, der ihm versichert, dafs Pamina noch lebe. Der Chor läfst ferner Tamino, als er das erste Mal, von den drei Knaben geleitet, den heiligen Hain der Eingeweihten betritt, den richtigen Tempel, den der Weisheit, finden, indem ihn der Ruf „Zurück!“ von Seiten eines unsichtbaren Chors von dem Betreten der beiden anderen Tempel abhält. Ein unsichtbarer Priesterchor endlich macht den Aufreizungen der drei Damen, die Tamino und Papageno irre zu leiten suchen, ein Ende und verscheucht sie.

Daneben spielt natürlich der Chor auf der Scene seine Rolle wie in der Oper jener Zeit überhaupt.

Gleich nach ihrem Erscheinen fand die „Zauberflöte“ allerlei allegorische Ausdeutungen. Da nämlich die Oper wegen ihrer mystisch-freimaurerischen Anklänge zu symbolischen Auslegungen genug Raum gab, andrerseits gerade die politische Stimmung jener Tage eine öffentliche Bethätigung freimaurerischer Bestrebungen nicht ratsam erscheinen liefs und man eine verhüllte Verherrlichung derselben von der Bühne herab umso lieber aufnahm, legte man sich von Anfang an den darin ausgesprochenen Grundgedanken des Kampfes zwischen Licht und Finsternis als Sinnbild des Kampfes der Freimaurerei mit ihren politischen Widersachern aus. So kam es, dafs unter dem Heiligtume der Isis und des Osiris die Freimaurerei selbst verstanden wurde, unter Sarastro der berühmte Ignaz von Born, das Haupt der Wiener Freimaurergemeinde, unter Tamino der der Freimaurerei freundlich gesinnte tolerante Kaiser Joseph II., unter Pamina das österreichische Volk und zwar der edlere Teil desselben; dagegen sollte in der Königin der Nacht Maria Theresia und in Monostatos die päpstliche Klerisei und das Mönchstum gezeichnet sein, die die Freimaurerei zu unterdrücken trachteten. Papageno und Papagena, die realistischen Figuren des Stücks,

wurden dann als der niedrigere, genufssüchtige Teil des österreichischen Volkes verstanden.[1])

Jedenfalls genofs die „Zauberflöte“ in Freimaurerkreisen ein grofses Ansehen, und so liegt es nicht ferne, anzunehmen, dafs Goethe, der seit 1780 Maurer war, jene Auslegungen gekannt hat, die übrigens für seine Fortsetzung ganz ohne Belang sind.

Nachdem Schikaneder-Mozarts „Zauberflöte“ am 30. September 1791 auf dem „k. k. privilegierten Theater auf der Wieden“ zum ersten Male aufgeführt worden war, machte sie alsbald den Weg über alle gröfseren Bühnen Europas und wurde in alle Kultursprachen, ja selbst ins Holländische, Schwedische, Dänische, Tschechische, Polnische und Ungarische übersetzt.[2]) Auch fand sie unzählige Nachahmungen, sogar eine von Schikaneder selber, der eine Oper „Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen“ (komponiert von Winter, 1798) als zweiten Teil der „Zauberflöte“ bezeichnete. Diese Fortsetzung lebt hauptsächlich von den Konflikten der ersten „Zauberflöte“ mit weiterer Ausnützung des „Sethos“, aus dem auch zwei neue Personen, Typheus und Sithos, mit etwas entstellten Namen herübergenommen sind. Ferner ist daselbst die Familie des Papageno nicht nur um seine Eltern, den alten Papageno und die alte Papagena, sondern auch um seine jüngeren Geschwister („viele kleine Papagenos und Papagenas“) vermehrt. Das erbärmliche, vom Publikum aber mit Wohlgefallen aufgenommene Machwerk, dessen Musik eine Karikatur Mozarts ist,[3]) wurde Goethe wenigstens dem Namen nach durch einen Brief Zelters vom 10. August 1803 bekannt,[4]) blieb aber ohne jeden Einflufs auf seine Fortsetzung der Mozartschen Oper.

Anspielungen auf die „Zauberflöte“, die zum Teile Charaktere aus dem Stück entnehmen und zu anderen Zwecken verwenden, oder das Kolorit derselben verwerten,

---

[1]) Die Zauberflöte. Texterläuterungen für alle Verehrer Mozarts. Nebst dem vollständigen Texte der Zauberflöte. Leipzig 1866, Theodor Lifsner.

[2]) Otto Jahn, Mozart, II, 536.

[3]) Die Einsichtnahme in das Werk verdanke ich der Güte meines Freundes E. v. Komorzynski in Wien.

[4]) Vgl. oben S. 7.

finden sich bei der allgemeinen Beliebtheit des Werkes natürlich sehr viele bei Zeitgenossen und Nachfolgern, namentlich in der Romantik, wo z. B. Tieck im „Gestiefelten Kater“ nicht nur Gesänge aus der „Zauberflöte“ vortragen, sondern den „Besänftiger“ mit dem „Glockenspiel“ auftreten läfst, um Ruhe zu schaffen, ebenso Papageno, um sich des Monostatos und der Sklaven zu entledigen; während andrerseits der ganz im Wiener Volksleben wurzelnde Grillparzer von diesem Stücke geradezu beeinflufst wurde. Wir haben von ihm nicht nur zwei kleinere satirische Werke, die an die „Zauberflöte“ anknüpfen, nämlich „Der Zauberflöte zweiter Teil“ und „L'hermite en prison“, beide vom Jahre 1826; sondern Grillparzer, der für diese Zauberstücke ein grofses Interesse hatte, hat selbst in seinem „Traum ein Leben“ im zweiten Akt die Dekoration der „Zauberflöte“ nachgeahmt und Motive aus dieser Oper, die er wiederholt in Wien gehört hatte, verwendet. So ist Zanga äufserlich dem Monostatos nachgebildet (wenn er nicht in der Tradition des Mohren im „Fiesko“ steht); ein anderer giebt sich ferner prahlerisch für den Erleger einer Schlange aus, die hier wie dort einen Waffenlosen verfolgt. In beiden Fällen wird ferner diese Schlange durch geheimnisvolle Personen getötet, durch den Mann vom Felsen hier, die drei schwarzen Damen dort. Auch darf man bei dem alten Weib mit dem Becher vielleicht an Papagena bei ihrem ersten Auftreten denken. Was jene beiden humoristischen Stücke von Grillparzer betrifft, so ist „Der Zauberflöte zweiter Teil“ nicht etwa, wie man aus dem Titel schliefsen könnte, ein wirklicher zweiter Teil, eine Fortsetzung der Schikanederschen „Zauberflöte“ noch auch eine Vollendung des Goetheschen Fragments, sondern eine satirische Schnurre, die, sowie das zweite Stück „L'hermite en prison“, an persönliche Ereignisse aus dem Leben Grillparzers und seiner Freunde anknüpft. Das erste Stück bezieht sich auf die polizeiliche Auflösung der „Ludlamshöhle“, eines geselligen Vereins, die Grillparzer eine Hausdurchsuchung auf den Hals zog. Dabei sind die Charaktere in drolliger Weise verdreht: Sarastro ist Kanzleisekretär mit 300 Gulden Gehalt; im Tempel der Weisheit hat Monostatos, Edler von Schneeweifs, Mäfsigkeit und Tugend

aufgehoben; Tamino mufs Abschreiberdienste leisten, er hat seine Zauberflöte verloren; der Sprecher mufs schweigen; das „alte Weib" verkauft an den Strafsenecken Prozessionsordnungen und Firmungsstirnbänder, u. s. w.; am Schlusse führen die Tiere aus der „Zauberflöte" unter der Leitung des Elefanten, der in schöneren Zeiten Sarastro auf dem Rücken tragen durfte, das bekannte Kinderspiel „Gevatterin, leih' mir die Schere" auf. Das zweite Stück geht auf die Arretierung des Malers Moritz Daffinger, der wegen nächtlicher Ruhestörung und Wachebeleidigung „sitzen" mufste und nun wie Papageno nichts als „Hm! hm! hm! hm!" zu singen hat. Ein Bezug auf Goethes Fragment ist nicht vorhanden.

Obwohl die Widersprüche in Anlage und Charakteren in der „Zauberflöte" auf Schritt und Tritt mit Händen zu greifen sind, so ist man doch längst darüber hinausgekommen, das Textbuch als abgeschmackt und lächerlich zu verwerfen, abgesehen davon, dafs man ja überhaupt in einer Kunstgattung, in der der Text erst in zweiter Linie in Betracht kommt, wie in der Oper zur Zeit Mozarts, diesen Text mit einem viel niedrigeren Mafsstabe messen mufs als sonst irgendwo in der Litteratur. Jene Widersprüche und Ungereimtheiten waren natürlich auch Goethe ganz klar, und doch fand er das Werk einer Nachahmung würdig, wie er denn selbst einmal den schönen Satz ausgesprochen hat, es gehöre „mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen." [1])

---

[1]) W. v. Biedermann, Goethe-Forschungen. Frankfurt a. M. 1879. S. 146.

III.

Inhalt und künstlerischer Charakter des Goetheschen Fragments.

Der Inhalt des Goetheschen Fragments ist durchaus nicht in allen Dingen klar und kann nur annähernd auf Grund von Hypothesen und Vermutungen bestimmt werden, die sich vorwiegend auf das Scenar und auf die in den Paralipomena der Weimarer Ausgabe mitgeteilten Stellen aus noch unausgeführten Scenen, dann aber auch auf die in den bereits ausgeführten Scenen ganz deutliche Charakteristik der einzelnen Personen des Stückes stützen. So wird es vielleicht doch möglich sein, sich ein annäherndes Bild vom Gange der Handlung zu entwerfen und das Stück mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit in seinen Umrissen zu rekonstruieren.

Goethe knüpft unmittelbar an ein Moment der Schikanederschen „Zauberflöte" an. Dort hat sich Monostatos, da er Paminas Liebe nicht erringen kann, auf die Seite ihrer Mutter geschlagen, um als Lohn für die Hilfe, die er ihr leisten will, Paminas Hand zu erlangen. So finden wir ihn jetzt als Anführer einer Schar Mohren siegesbewufst zur Königin zurückkehren, um den versprochenen Lohn zu empfangen; denn er hat auf ihr Geheifs den unglücklichen Eltern Tamino und Pamina ihren neugeborenen Sohn gewaltsam entrissen und in einen goldenen Sarg verschlossen. Aber Monostatos hat sich damit noch nicht den Dank der Königin erworben; denn als er das Kind im Sarge fortschleppen wollte, war der Sarg schwerer und schwerer geworden, so dafs er seine Träger zu Boden zog. Im Entfliehen aber hat Monostatos noch das Siegel der Königin darauf gedrückt, so dafs der Knabe von Menschen-

hand nicht aus seinem goldenen Gefängnisse befreit werden kann. Darauf ist der Sarg wieder federleicht geworden; aber der geheimnisvoll darüber gesprochene Fluch der Königin wirkt fort: wenn die unglücklichen Gatten einander erblicken, so erfaſst sie Wahnsinn; erblicken sie jedoch den Sohn, so stirbt dieser selbst.

Die nächste Scene führt uns gleich diese Verhältnisse näher vor: ein Zug von Frauen, die den Knaben im Sarge umhertragen — denn ruhen darf er nicht, sonst geht er zu Grunde — weicht vor Tamino zurück, damit er den Sohn nicht sehe, während dessen der Chor die verzweiflungsvolle Lage der Eltern schildert.

Ganz nach Art des Parallelismus, in dem Schikaneder Papageno und Papagena Ähnliches erdulden läſst wie Tamino und Pamina, nur in einfacherer, minder pathetischer Weise, bringt uns die folgende Scene die heitere Verdrieſslichkeit Papagenos und Papagenas vor Augen: trotzdem Tamino an Papageno die Flöte und dieser wieder an Papagena sein Glockenspiel verschenkt hat, die ihnen alle möglichen Bequemlichkeiten zum Leben verschaffen, sind sie doch unwillig, weil ihnen die Kinder fehlen, auf die sie sich im ersten Teil so sehr gefreut hatten. Ein unsichtbarer Chor aber tröstet sie und verheiſst ihnen Erfüllung ihrer Wünsche.

Durchaus ernsten Charakter wiederum trägt die nächste Scene: „Tempel. Versammlung der Priester.“ Die Eingeweihten senden alljährlich einen aus ihrer Mitte in die Welt, damit er auf seinen Wanderungen „die erhabene Sprache der Natur, die Töne der bedürftigen Menschheit“ kennen lerne. Der Pilger ist eben von seiner heiligen Wanderschaft zurückgekehrt, und das Los trifft Sarastro, der nicht zaudert, sich dem Gebote der Götter zu unterwerfen; die Krone hat er früher schon an Tamino übergeben, der nun mit „frühzeitiger Weisheit“ an seiner Stelle regiert.

Den Inhalt der beiden folgenden Scenen deutet Goethe selbst nur an; sie sind nicht ausgeführt. Pamina will den goldenen Sarg mit dem Kinde der Sonne widmen; während ihres Gebetes jedoch versinkt das Kästchen vor ihren Augen unter die Erde.

Sarastro, der auf seiner Wanderschaft zu Papageno und Papagena gekommen ist, läſst aus einem mit Blumen bedeckten Nest, in das jene auf sein Geheiſs die in der Hütte gefundenen groſsen Eier gelegt haben, durch magische Kräfte Kinder entstehen, zwei Jungen und ein Mädchen, von ganz ähnlichem Aussehen und Charakter wie Papageno und Papagena. Sarastro schickt nun die ganze lustige Familie an den Hof, um das königliche Paar aufzuheitern; denn da Pamina nach dem Versinken des Kästchens ihren Gatten aufgesucht hat, sind beide, wie ihnen angedroht war, in einen wahnsinnartigen periodischen Schlaf gefallen, aus dem sie nur kurze Zeit erwachen, um sich der Verzweiflung zu überlassen. Papageno soll dabei seine Flöte mitnehmen.

Die wohlthuende Wirkung der Zauberflöte wird uns in der nächsten, wieder ausgeführten Scene geschildert: es gelingt Papageno in der That, durch sein Flötenspiel den Schmerz des unglücklichen Elternpaares auf Augenblicke zu lindern. Hierauf bringen Priester Nachricht vom Kinde: es liegt in tiefen Erdgewölben, von Feuer und Wasser umgeben, von Wächtern und wilden Tieren beschützt, gequält und verschmachtend.

Mit dieser Spannung der Situation sollte, wie das Scenar in **H** zeigt, der erste Akt schlieſsen.[1])

Der zweite Akt beginnt damit, daſs die Eltern in die unterirdische schauerliche Gruft eindringen, um ihr Kind zu retten. Wie in der ersten „Zauberflöte", durchschreiten sie Feuer und Wasser; da erscheint die Königin der Nacht selbst, um die Eltern abzuwehren; das Kind aber sprengt als Genius den Deckel des Kastens und fliegt davon in dem Augenblicke, als die Wächter nach ihm mit den Spieſsen stoſsen.

Bis hierher ist die Handlung ganz klar. Hiermit endigt aber der ausgeführte Teil, und es bleibt somit zur Enträtselung dessen, was folgen sollte, nur die Hilfe des Scenars für den

---

[1]) Dabei ist Zeile 5 zu „Papagenos" wohl zu ergänzen: „Wohnung." Vgl. die Überschrift der übernächsten Scene im Stück selber. Zeile 1—5 sind mit Bleistift durchstrichen, wahrscheinlich, weil Goethe diese Scenen, als vollständig fertig, im Scenar mitzuteilen für überflüssig hielt. Scene 6 also hielt er noch nicht für ganz ausgeführt. Zeile 11 scheint „des" verlesen für „der".

zweiten Akt. Dasselbe lautet von jener zuletzt besprochenen Scene an:

Kurze Landschaft
Sarastro und Kinder

Tiefe Landschaft
Genius Pamina Tamino
Papagena Monostatos
Papageno Papagena Kinder
Genius wird gefangen
Pamina Tamino die vorigen
Monostatos die vorigen

Nachtscene mit Meteoren
Königin Sarastro
Königin Monostatos
Schlacht
Tamino siegt
Papageno gerüstet

Palast aufgeputzt
Weiber und Kinderspiel
Monostatos unterirdisch
Brand.

Zeughaus
Die überwundenen Priester

Vor allem ergiebt sich als für den dramatischen Fortgang wesentlich, dafs der Genius gefangen wird und in Berührung mit seinen hinzukommenden Eltern kommt. Allerdings, wie das geschieht, ist nicht ganz deutlich, läfst sich aber vielleicht auf folgende Weise erklären: Sarastro hat irgend etwas mit Kindern zu thun, und zwar in der „Landschaft" überschriebenen Scene, also auf seiner heiligen Wanderschaft. Dies können nun keine anderen Kinder sein als die Papagenos und Papagenas; jedenfalls hängt damit zusammen, dafs in der folgenden Scene wieder Papageno und Papagena mit ihren Kindern auftreten und gleich darauf der Genius gefangen wird. Also vielleicht so: Sarastro bedient sich, um den Genius seinen Eltern zurückzubringen, der Kinder, die ja auch erst auf sein Geheifs hin überhaupt entstanden sind; diese spielen etwa mit dem Genius, der an ihrer Gestalt und ihrem seltsamen Federnkostüm

Gefallen findet; Papageno und Papagena kommen dazu und fangen den Genius ein.

Damit hätten die herbeieilenden Eltern ihr Kind wiedererlangt, und Sarastros Aufgabe wäre erfüllt. Aber der Mohr hat seine Schuldigkeit noch nicht gethan. Auch Monostatos spielt in diesem Scenenkomplex eine Rolle und zwar zuerst mit Papagena vor und dann wieder nach dem Einfangen des Genius. Monostatos spielt ja überhaupt im zweiten Teil der „Zauberflöte" eine grofse Rolle, eine gröfsere fast als die Königin der Nacht, als deren Helfershelfer er anfangs auftritt. Er ist es auch, der die Weiber und Kinder in der vorletzten Scene, während sie den Palast aufputzen und zum Empfange des Kindes vorbereiten, durch Brand und Flammen vernichten will (analog den Bestrebungen der Königin, ihrer drei Damen und des Monostatos in der vorletzten Scene der ersten „Zauberflöte"). Die Bezeichnung „Monostatos unterirdisch" und „Brand" deutet dies wohl an.

In der Eingangsscene des Stückes hatte sich Monostatos den Dank der Königin noch nicht erworben, somit noch keinen Anspruch auf Belohnung erlangt; dies zu erreichen, macht er sich aufs neue daran, den Genius in seine Gewalt zu bekommen, und wendet sich dabei spitzfindig an Papagena, das schwatzhafte Frauenzimmer (vgl. die erste „Zauberflöte"), um ihr das Nähere über den Aufenthaltsort des Genius und die von Sarastro getroffenen Vorkehrungen zu dessen Gefangennehmung zu entlocken. Hierher und nicht, wie die Weimarer Ausgabe vermutet, erst zu „Monostatos die vorigen", ist Paralipomenon 6 zu stellen; denn nur bevor der Genius gefangen ist, lassen sich im Munde des heuchlerischen Monostatos die Worte

„Ich misgönnt' euch eure Freuden,
Aber ach! bei euren Leiden
Bricht das Herz im Busen mir!"

verstehen. Und damit Papagena zu ihm Vertrauen habe, fügt er bei:

„Lafst mich, lafst mich mit euch gehen,
Denn vielleicht gelingt es mir."

Nachdem er von ihr genug erfahren, schleicht er hinweg oder verbirgt sich, um so mehr, als Papageno mit den Kindern erscheint. Nun wird der Genius durch diese auf die früher er-

wähnte Weise gefangen. Den freudig herbeieilenden Eltern aber tritt Monostatos entgegen: unbehelligt schleppt er nun den Genius, dessen er sich bemächtigt, fort; denn der einzige, dessen Machtgebot ihn daran hätte hindern können, Sarastro, ist nicht dabei, er befindet sich ja auf seiner Wanderung.

Und jetzt hat die Königin in der That allen Grund zu triumphieren (vgl. die bezeichnende Bemerkung „Nachtscene mit Meteoren"); denn das Kind ist jetzt wirklich in ihrer Gewalt. Da tritt ihr nun aber Sarastro in den Weg, und hier sollten offenbar die beiden feindlichen Grundprinzipien Licht und Finsternis in grofsartiger Weise einander entgegengestellt werden. Sarastro verhindert vielleicht in dieser Scene den Tod des Knaben, den die Königin beabsichtigt.

Hierauf meldet sich der gierige Monostatos, um den lange versprochenen Lohn zu empfangen. Ob er ihn erhält oder nicht, ist ungewifs und ist unwichtig; denn der aufs äufserste gespannte Konflikt drängt zur Katastrophe, die mit dem Siege des Lichts über die Finsternis, mit der Niederlage der Königin endigt. Dies steht ganz fest, es heifst ausdrücklich: „Tamino siegt". Damit ist das Kind endgültig seinen Eltern wieder gewonnen.

Und nun läfst sich das Schema der Handlung folgendermafsen darstellen, und dies zeigt zugleich den Parallelismus mit der ersten „Zauberflöte". Wie in dieser, so haben jetzt Pamina und Tamino Prüfungen zu bestehen, dort, um mit einander selbst vereinigt zu werden, hier, um ihr von der Königin geraubtes Kind wieder zu erlangen. Diese Prüfungen bestanden in der ersten „Zauberflöte" zunächst in der Enthaltsamkeit, indem die beiden Liebenden getrennt wurden, dann im Durchschreiten des Feuers und des Wassers. Bei Goethe ist die Reihenfolge die umgekehrte und vom psychologischen Standpunkt einzig zulässige; erst die beiden Prüfungen, die sich auf den Leib beziehen, das furchtlose Durchschreiten von Feuer und Wasser, und dann die seelische Prüfung, die wirkliche Trennung von dem Kinde. Denn, wenn auch der Genius von allem Anfang an den Augen seiner Eltern entzogen ist, so bleibt er doch in ihrer Nähe, in oder unter dem Palaste; erst als die Eltern die ersten beiden schwierigen Wege

zu seiner Erlangung gemacht haben, wird er ihnen ganz entrückt, indem er selbst sich allen, die nach seinem Besitze streben, durch die Flucht entzieht. Diese dritte und schwerste Prüfung besteht eben darin, dafs sie in ihrem Schmerzgefühl ausdauern und nicht die Hoffnung sinken lassen, durch „Sarastros lösend Götterwort" Hilfe zu erlangen. Und in der That müssen wir ein solches Eingreifen des Sarastro zur schliefslichen Lösung auch annehmen. Nur er kann den furchtbaren Fluch der Königin und alle Intriguen zu nichte machen; er ist der einzige, der Rettung schaffen kann (vgl. Vers 156):

„Sarastro nur verschafft dem Hause Frieden",

und er thut es offenbar auch. Durch seinen „Zaubersegen" ist der Sarg mit dem Kinde festgebannt worden; der Fluch der Königin wird durch den Rat der „weisen Männer" (wohl identisch mit Sarastro selbst) eingeschränkt (Vers 148):

„So lang ihr wandelt, lebt das Kind."

Auf sein Geheifs bringt Papageno die Flöte mit nach Hofe, wodurch das Gebot der Königin, dafs die Gatten in Wahnsinn verfallen, wenn sie sich sehen, aufgehoben wird. Wahrscheinlich tritt sein Zauberwort dann auch in Wirksamkeit, wenn die Eltern ihren Sohn endlich nach langen Mühen und Kämpfen erlangt haben, so dafs das Kind trotz des Anblickes der Eltern lebendig bleibt.

Die Bemerkung „Papageno gerüstet" weist darauf hin, dafs dieser selber gar nicht in die Schlacht kommt; denn während er mit seiner Rüstung beschäftigt ist, ist die Schlacht schon zu Gunsten Taminos entschieden. Es dient diese Scene dazu, den bramarbasierenden Charakter Papagenos, den er schon in der ersten „Zauberflöte" zeigt, in der anschaulichsten Weise zu zeichnen; sie hätte, wenn sie ausgeführt worden wäre, gewifs mit zu dem Prächtigsten in der ganzen Dichtung gehört.

Aufserordentlich wirkungsvoll wäre der Kontrast geworden, in welchem die eingeschobene komische Scene „Papageno Papagena Kinder" zu der Tragik der sie umgebenden Scenen steht; denn hierher gehören ohne Zweifel die Verse in Paralipomenon 2, in denen sich die Kinder ihrem Vater Papageno gegenüber prahlerisch der hohen Aufgabe rühmen, die Sarastro ihnen in der Scene „Kurze Landschaft" gestellt hat.

Die gröſste Schwierigkeit macht wohl die letzte Bemerkung der Scenars: „Die überwundenen Priester.“ Eine Besiegung oder Bestrafung der Priester (zu denen ja auſser Sarastro auch Pamina und Tamino gehören) scheint doch nach allem Vorhergehenden ausgeschlossen. An diese Lösung ist gar nicht zu denken.[1]) Vielleicht kommt man der Sache näher, wenn man liest: „Die Überwundenen. Priester.“ Goethe setzt ja in diesen offenbar flüchtig hingeworfenen Scenar keine Punkte oder sonstigen Trennungszeichen; ebensowenig sind groſse und kleine Anfangsbuchstaben in ihrer Verwendung strenge geschieden (vgl. z. B. die Bemerkungen „die vorigen“, nicht „Vorigen“, oder auch die erste Niederschrift der Abschiedsrede Sarastros in **H**). So gelesen nun würde die Scene eine ähnliche Bedeutung haben wie die Schluſsscene der ersten „Zauberflöte“: die Priester (= Sarastro, das königliche Paar und Priester) triumphieren über die gestürzten, überwundenen Feinde (= Königin, Monostatos und Gefolge, Mohren u. s. w.). Für diese Annahme, die zu dem notwendigen, glücklichen Ausgange des Stückes vorzüglich stimmt, spricht auſserdem ein technischer Grund: es ist in der Oper zur Zeit Mozarts Gesetz, daſs am Schlusse die Personen möglichst vollzählig versammelt sind und das Ganze mit einem Tableau mit Chor und Tanz schlieſst. Goethe stellt sich streng in diese Tradition: über die Überwundenen, die etwa, wie in der ersten „Zauberflöte,“ in „ewige Nacht“ gestürzt werden, feiern die Eingeweihten und das königliche Paar, das, jetzt mit dem Kinde vereinigt, in den festlich geschmückten Palast einzieht, in der groſsen Schluſsscene den Sieg.

Die Brandlegung des Monostatos scheint von geringerer Bedeutung (Moment der letzten Spannung?), da er bloſs die Absicht hat, die mit dem Aufputzen des königlichen Palastes beschäftigten Frauen, also die Dienerschaft, an ihrem Geschäft

[1]) Auch die Vermutung Max Morris' (Goethe-Studien, Berlin 1897, S. 96—104), daſs die Priester sich in Sarastros Abwesenheit vom Lichtprinzip abgewendet hätten und so in die Niederlage der Königin der Nacht mit hineingezogen worden wären, scheint unglaublich, da dieses Abwenden vom Lichte doch vorbereitet und also im Stücke irgendwie zu erkennen sein müſste.

zu hindern, indem er den Palast in Brand steckt. Es würde dies seinen boshaften, hinterlistigen, schadenfrohen Charakter zeigen, der nur immer Unheil stiften will, weil er selber nicht zu Macht und Geltung kommen kann.

Unsere Analyse der Handlung ergiebt also unzweifelhaft, daſs die Eltern für ihre körperlichen und seelischen Opfer und Entsagungen durch die Wiedervereinigung mit ihrem Kinde belohnt werden, trotz aller Ränke der Königin und ihrer Partei, die am Schlusse die gerechte Strafe erleiden. Dies sprechen auſserdem noch mehrere Stellen der Dichtung selber deutlich aus; so Vers 157 ff., 206 f., 495 ff., ferner die Andeutung des Scenars „Tamino siegt", dann die Rede des scheidenden Sarastro zu den versammelten Priestern (vgl. namentlich die erste Fassung in H): einen Mann wie Sarastro konnte Goethe nicht durch den späteren Verlauf der Handlung Lügen strafen.

Ist damit der Grundplan des Dichters festgestellt, so ist die Art und Weise, wie er diesen ausführen wollte, allerdings nicht in allen Punkten durchsichtig; ganz klar dagegen ist, wie er die Charaktere aufgefaſst hat, und dies ist wohl vor allem das Wichtigste und Interessanteste, zumal sich aus ihnen hie und da ein Rückschluſs auf ihre Handlungen machen läſst.

Goethe hat die Hauptpersonen aus der Vorlage beibehalten; trotzdem fehlen einige, die im ersten Teile mitunter eine bedeutende Rolle spielen, die drei Damen der Königin und die drei Knaben. Die Familie des königlichen Paares ist um deren Kind (Genius), die Papagenos um die drei Kleinen, zwei Jungen und ein Mädchen, vermehrt. Eine Nebengestalt von einiger Bedeutung ist der Pilger, durch dessen Rückkehr Sarastro im Augenblicke, da man seiner am meisten bedarf, vom Hofe entfernt wird.

Die Charaktere zeigen im groſsen und ganzen die Gestalt, in welcher sie in den letzten Scenen der ersten „Zauberflöte" auftreten; aber sie sind vertieft, einheitlicher gebildet, von den im ersten Teil so auffälligen Widersprüchen befreit.

So bleibt die Priestergemeinde auch hier eine ähnliche Gesellschaft ideal denkender Männer wie im ersten Teil,

in deren „stillen Mauern der Mensch sich selbst und sein Innerstes erforschen lernt.“ Aber wie unendlich tiefer blickt Goethe in dieses Geheimnis als der eitle Reimemacher Schikaneder! Das, was dieser durch engen Anschlufs an die Quellen oder durch Zufall getroffen hat, wobei der mystische Charakter der Freimaurerei und der ägyptischen Einweihungen seinen eigenen unklaren Vorstellungen zu Hilfe kam, das wird bei Goethe zum Ausdrucke des gewaltigen Strebens der höheren Menschheit nach Erkenntnis des wahrhaft Menschlichen und wahrhaft Guten. Goethe braucht nicht mehr den Schleier der Freimaurerei; dadurch, dafs er jene Gedanken von allen irdischen und also beschränkten Einrichtungen loslöste, werden sie nur in desto höhere Sphären erhoben, und es treten uns die Goetheschen Priester, vor allem Sarastro, fast wie überirdische Gestalten entgegen. Der unersättliche und unermüdliche Drang nach Wahrheit und Erkenntnis treibt das durstige Herz fort aus den engen Räumen der Priestergilde, um die Gröfse und Unendlichkeit Gottes, um „die erhabene Sprache der Natur“ kennen zu lernen. Zugleich wird dieses Streben in den Dienst reinster Wohlthätigkeit gestellt, indem die Mühe Sarastros, des Oberhauptes der Priester, einzig darauf ausgeht, den Bedürftigen — das ist in unserem Falle das königliche Elternpaar — zu helfen, ihnen das frühere ungetrübte Glück wieder zu bringen.

Goethe hat hier zugleich der Vorliebe des ganzen achtzehnten Jahrhunderts für solche geheimnisvolle Verbindungen einen neuen Ausdruck verliehen, wie früher im „Wilhelm Meister“ und namentlich in den „Geheimnissen“, wo ganz ähnliche Situationen und Voraussetzungen gegeben werden wie hier: Sarastro trägt deutlich Züge des Humanus an sich; auch das Motiv, dafs der „Bruder“ Markus an die Stelle des scheidenden Humanus tritt, entspricht dem in unserer Dichtung, dafs Tamino für den scheidenden Sarastro die Leitung übernimmt. Auch wird der Charakter des Wohlthäters der Menschheit bei Humanus wie bei Sarastro betont (vgl. Strophe 27 der „Geheimnisse“; dazu Vers 497 f. der „Zauberflöte“).

Sarastro erscheint uns von dem Augenblicke an, wo er

die Priester verläſst, immer idealer und göttlicher. Er bedient sich in seiner hohen Mission als Wohlthäter der bedürftigen Menschheit der Familie Papagenos, um den Genius seinen Eltern zurück zu gewinnen. Die Lehren, die er den auf sein Geheiſs hin entstandenen, aus den Eiern hervorgekrochenen Kindern giebt, um den Genius zu fangen, sollten in der Scene „Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder", also in der zweiten Scene des zweiten Aktes zu Tage kommen. Hier dürfte wieder die Heranziehung der in der Weimarer Ausgabe mitgeteilten Paralipomena einiges Licht bringen. Die als No. 2 mitgeteilte Stelle gehört hierher. Der Herausgeber unseres Stückes in der Weimarer Ausgabe (A. v. Weilen) stellt sie zu der Scene „Wald und Fels" oder zu „Tiefe Landschaft. — Papageno Papagena Kinder". Das erstere geht wohl nicht an, da von den Lehren Sarastros, auf die sich hier die Kinder berufen (und nur die Kinder können jene Worte sprechen), früher nichts gesagt ist und nichts gesagt sein kann, weil Sarastro mit den Kindern in gar keiner früheren Scene zusammengekommen ist; sie entstehen ja erst in dieser Scene. Und es ist doch kaum anzunehmen, daſs die Kinder, wie überirdische Wesen, schon von Haus aus die Weisheit besäſsen, daſs sie nur Werkzeuge in der Hand Sarastros seien; wozu hätte denn dann Goethe die Scene „Sarastro und Kinder" eigens eingeschoben, sogar mit besonderer Dekoration „Kurze Landschaft", die gerade auf eine engere, vertraulichere Besprechung Sarastros mit den Kindern deutet? Es ist also die zweite Vermutung der Weimarer Ausgabe anzunehmen, daſs diese Stelle zu der Scene gehört, wo Papageno, Papagena und die Kinder zusammentreffen, unmittelbar bevor der Genius gefangen wird. Und da können sich die Kinder nun ganz gut auf die Lehren, die Sarastro ihnen in der vorausgehenden Scene („Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder") gegeben hat, berufen. Auch nicht ohne Absicht ist ja Sarastro bei diesen Lehren mit den Kindern allein; sie sind seine Geschöpfe, zu seinem Zweck geschaffen, und stehen selbst zu ihren Eltern in loserer Verbindung als zu ihm. Diese Vermutung wird durch die Worte der Kinder selbst gekräftigt. Denn offenbar gehören die Verse

„Dich mögen deine Federn schmücken,
Dich mag ein Becher Wein beglücken,
Allein wir müssen edler sein"

den Kindern in den Mund. Sie sind sich ihrer hohen Aufgabe bewufst und prahlen damit in selbstgefälliger Weise. Sie empfinden, dafs sie etwas Höheres sind als ihr Vater Papageno: Du magst dich über deine Federn und den Wein freuen; wir aber, wir haben etwas Wichtigeres auf der Welt zu thun. Darauf Papageno, dem es seiner behaglich-komischen Natur wegen gar nicht einfällt, sich zu ärgern, sondern der selber dadurch heiter gestimmt wird:

„Das ist doch ganz gewifs zum Lachen:
Ich soll noch Komplimente machen;
Die Buben wollen Herren sein."

Darauf wieder die Kinder, den Vorwurf Papagenos abweisend:

„Wir folgen nur Sarastros Lehren,
Als Vater ewig dich zu ehren."

Und nun wieder Papageno oder vielleicht Papagena, vermittelnd und zugebend:

„Da[1]) folget nur Sarastros Lehren:
Es werden euch die Menschen ehren,
Ihr werdet wohl gelitten sein."

Die Wiedergewinnung des Genius ist Sarastros Hauptaufgabe für das Stück. Aber auch sonst sucht er das Los der tiefbekümmerten Eltern zu mildern, wie die Analyse der Handlung gezeigt hat. Er ist in allem und jedem der unentbehrliche, stets auf Hilfe für die Bedrängten bedachte Wohlthäter, bei dessen Abschied die Priester selbst in Klagen ausbrechen. Er aber prophezeit in einer grofsartigen Abschiedsrede[2]) den guten Ausgang und richtet so ihren Mut wieder auf. Sarastro verkörpert uns also gegenüber den in ihrem Fanatismus nahezu erstarrten, durchaus unsinnlichen, rein idealen Priestern der ersten „Zauberflöte" die reale An-

---

[1]) Vielleicht verlesen für „Ja!" (Vorschlag Minors; mündlich); vgl. Paralip. 8: „Ja, und die Scherze"; Par. 9: „Ja, sie fanden sich im Nest"; Par. 10: „Ja, in der geheimen Qual".

[2]) Die erste Niederschrift dieser Rede in H verrät ihrem ganzen Charakter nach den Einflufs der Abschiedsrede Christi an die Jünger. Vgl. auch die Worte Egmonts zu Ferdinand im Kerker, Weimarer Ausgabe VIII, 300: „Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns . . ."

wendung dieser humanitären Gesinnungen und Bestrebungen, indem er sie der Menschheit im allgemeinen und dem königlichen Paare im besonderen zu gute kommen läſst. Dort überwacht er bloſs die Prüfungen der beiden Liebenden als ein hoch über ihnen Stehender; hier ist er geradezu für sie thätig und muſs selbst auf Mittel sinnen und diese dann verwirklichen, um sie zum Ziele zu führen.

Eine ähnliche Vertiefung lieſse sich sehr leicht bis ins einzelne an allen Charakteren des so gesteigerten Stückes zeigen. Pamina hat nichts mehr von der kindlichen Anlage, die sie im ersten Teil aufweist; sie ist jetzt die durch den Schmerz um den Verlust ihres einzigen Kindes gequälte Mutter, die nach dem Gatten seufzt, von dem sie getrennt ist, und um den Knaben jammert, der ihr entrissen ist. Aber sie trägt ihr groſses Leid still, wie denn überhaupt die ganze Lage des Paares mehr mit sanften, milden Farben gemalt ist, wohl in bewuſstem Gegensatze zu der maſslosen, sprühenden Wut der Königin („Schlängelt, ihr Blitze," u. s. w.). Doch fehlen auch bei Pamina leidenschaftliche Accente nicht, in denen ihr Schmerz in lauten Klagen sich zu erkennen giebt. So in der Scene, wo vor ihren Augen das Kind mit dem Kästchen versinkt, oder, als sie erfährt, daſs Sarastro, der einzige, der helfen kann, von den Priestern fortgezogen ist; dies ist angedeutet in No. 5 der Paralipomena, zu „Ein feierlicher Zug" gehörig.[1]) Die beiden ersten Zeilen gehören Pamina an, die von Sarastro Hilfe erhofft; dieser aber ist, wie die Priester ihr sagen, fort. Und nun bricht ihre ganze Verzweiflung in den Worten aus:

„Kann (ich)[2]) auf euch, ihr Götter, hoffen,
Wenn ihr die Weisheit uns entzieht?"

Aber diese Verzweiflung hält nicht an; Pamina beruhigt sich allmählich wieder bei dem Gedanken, daſs es ihrer treuen Liebe doch gelingen müsse, mit ihrem Kinde wieder vereint zu werden, und ihre Zuversicht spricht sich aus in den Worten:

„Und Menschenlieb' und Menschenkräfte
Sind mehr als alle Zauberei."

---

[1]) Schon aus einem rein äuſserlichen Grund, da nur in dieser Scene Pamina mit den Priestern zusammenkommt.

[2]) Wohl zu ergänzen.

Es ist wieder jener milde Zug in ihrer Charakterzeichnung; sie ist überzeugt, dafs es gar nicht anders sein kann, als dafs ihr Gebet erhört werde:

„Nein, durch keine Zaubereien
Darf die Liebe sich entweihen,
Und der Talisman ist hier.“

Obwohl nun, was gewifs sehr zu beklagen ist, Goethe gerade von den Pamina-Scenen keine einzige ausgeführt hat, so können wir uns doch aus jenen abgerissenen, flüchtig hingeworfenen Worten ein annäherndes Bild von dieser unstreitig schönsten Gestalt des ganzen Stückes machen. Denn gewifs hat Goethe an der Zeichnung der Pamina mit gröfserer Liebe gearbeitet als an der Taminos, und es ist vielleicht nicht blofs Zufall, dafs Paminas Name im Scenar immer und oft auch im Text vor dem Taminos genannt wird, wo beide gemeinsam auftreten. So wird namentlich in der Scene, wo Papagenos Flötenspiel die Eltern von ihrem Wahnsinn auf Augenblicke befreit, Paminas an erster Stelle gedacht; sehr begreiflich, da ihr die Trennung von dem Kinde naturnotwendig näher gehen und auf sie als Mutter unmittelbarer wirken mufs als auf Tamino, den Vater. In der Scene dagegen, wo sie durch Überwindung der äufserlichen Gefahr, des Feuers und Wassers, zu ihrem Kinde zu gelangen suchen, da schreitet naturgemäfs der Mann, Tamino, voran. Der Charakter T a m i n o s selbst ist durch den Gegensatz des leidenden Vaters auf der einen, des Priesters und Königs der Eingeweihten, der seine Pflicht nicht erfüllen kann, auf der andern Seite gespalten. Dieses doppelte Wesen seiner Anlage läfst seine Gestalt immer unvollkommen erscheinen, im Gegensatze namentlich zu der einheitlichen, harmonischen Figur der Pamina. Jener weiche Zug, die milde Sanftmut und stille Ergebenheit, die uns an Pamina so wohl gefällt, mufs notwendigerweise bei Tamino, dem Manne, als Schwäche erscheinen. Übrigens ist diese Schwäche Taminos wohl auch teilweise der fragmentarischen Gestalt des ganzen Stückes und seiner Charaktere zuzuschreiben, die eine abschliefsende Beurteilung nicht zuläfst. In der Schlacht war Tamino gewifs seine Heldenrolle zugedacht.

Eine der interessantesten Gestalten des ganzen Stückes

ist die Königin der Nacht. Sie vertritt, wie im ersten Teil, das böse Prinzip; nur ist sie mehr ausgeglichen, einheitlicher gezeichnet, zugleich wiederum in eine königliche Sphäre erhoben, nicht mehr die bloſse Partnerin des niedrigen Monostatos wie bei Schikaneder, sondern eine imposant-gefährliche Erscheinung, eine wahrhafte Königin der Nacht. Monostatos darf es jetzt nicht mehr wagen, ihr die Bedingungen vorzuschreiben, unter denen er ihr helfen will; er zittert jetzt vor ihr und fällt vor ihrer Erscheinung ebenso betäubt zu Boden wie seine Mohren. Die beleidigte Mutter des ersten Teils hat sie ganz abgestreift,[1]) ihr ganzes Wesen ist Haſs und Wut; aber auffälligerweise nicht so sehr gegen Sarastro und dessen Priester richtet sich ihr rachsüchtiges Streben als vielmehr gegen das königliche Paar, Pamina und Tamino: deren harmloses Glück zu zerstören, ist ihr Trachten in dem zweiten Teil der „Zauberflöte." Diese Abweichung vom ersten Teil hat Max Morris[2]) erkannt und in feiner psychologischer Weise auf persönliche Verhältnisse des Dichters ausgedeutet. Das Ergebnis, zu dem ihn seine Untersuchung führt, ist zugleich eine neue Bestätigung unserer Erfahrung über den engen Zusammenhang von Goethes Dichtungen mit dem Erlebten. Die Königin der Nacht ist demnach eine Hypostase der Frau von Stein, die sich in ähnlichen Empfindungen und kleinen Äuſserungen des Hasses gegen Goethe und Christiane erging. Namentlich bezeichnend ist die

---

[1]) Die einzige Andeutung darauf, in den Worten, die sie ursprünglich sprechen sollte, Vers 25—29:

> „Wer wagt es ohne Grauen
> Das Angesicht der Königin zu schauen,
> Die tiefen Schmerz in ihrem Busen trägt?"

hat Goethe später geändert:

> „Wer ruft mich an?
> Wer wagt's mit mir zu sprechen?
> Wer diese Stille kühn zu unterbrechen?
> Ich höre nichts — so bin ich denn allein!
> Die Welt verstummt um mich, so soll es sein!"

Der Unterschied ist groſs: nicht ihr Schmerz soll ungestört bleiben, sondern die schauerliche, finstere Stille ihrer Umgebung, in der sie sich wohl fühlt, und die ihrem Charakter angemessen ist (im offenbaren Gegensatze zu dem freudigen, hellen, thätigen Sichrühren der Priester).

[2]) a. a. O., S. 96—104.

Teilnahmslosigkeit, mit der sie über den Tod von Goethes Kind (November 1795) hinweggeht: „Er hat wieder ein Faulconbridgen taufen lassen, und es ist gestern wieder gestorben." Ihre Dichtung „Dido," worin sie dem Schmerze über die Untreue des Geliebten poetischen Ausdruck verlieh, war 1794 entstanden; die poetische Antwort darauf giebt „Der zweite Teil der Zauberflöte." [1]) Auf diese „stille, unverfängliche Rache" Goethes spielt offenbar Knebel an, wenn er am 8. Dezember 1801 [2]) an Böttiger schreibt: „Goethe hat in seinem zweiten Teil der Zauberflöte feine und stechende Hieroglyphen gemalt."

Wie starke Empfindungen Goethe der Königin der Nacht unterlegte, zeigt sich an mehreren Stellen, so in der Scene, wo sogar Feuer und Wasser vor dem Schmerz der Eltern zurückweichen, während die Königin erbarmungslos und taub bleibt. Ähnlich im Anfang des Fragments (Vers 68), wenn Monostatos erzählen will, wie er das Kind geraubt hat. Er hat den Namen noch nicht genannt, als sie ihn hastig unterbricht:

„Ihr neugeborner Sohn, ist er in meinen Händen?"

Sie kann es gar nicht erwarten, ihren Hafs erfüllt zu sehen, und anstatt ruhig zu fragen: „Ist ihr neugeborner Sohn in meinen Händen?" ist das erste, was sie hervorstöfst: „Ihr neugeborner Sohn" — Pause — „ist er in meinen Händen?" Diese Umstellung der Worte, die hier wohl nicht nur aus metrischen Gründen stattfindet, giebt ihrer Frage einen hastigen, sich selbst überstürzenden Ausdruck. Und später, Vers 105, will sie gleich Monostatos und die übrigen Diener mit ihrem Fluche treffen, da sie erfährt, dafs ihre Rache noch nicht ganz erfüllt ist.

Monostatos, der schon im ersten Teil seine Rolle als feiger Überläufer gespielt hat, ist auch jetzt kein besonderer

---

[1]) Nur möchte ich nicht, wie Morris, diese persönlichen Erlebnisse als den letzten und stärksten, den treibenden Beweggrund zur Abfassung des Fragments ansehen; denn sicherlich haben Goethe die anfangs erwähnten Gründe, vor allem die Bühnenwirksamkeit der ersten „Zauberflöte" und ihre Beliebtheit beim Publikum, mehr angeregt, und die Gestalt der Königin der Nacht bekam durch diese Berührung mit der Frau von Stein nur ein bestimmteres, für uns interessantes Gepräge.

[2]) v. Biedermann, Goethe-Forschungen, S. 146 ff.

Held. Er flieht vor dem Banne Sarastros, ohne den Auftrag der Königin ausgeführt zu haben. Trotzdem nennt er sich prahlerisch ihren Getreuen, ihren Freund, ihren Geliebten, ja sogar ihren „künft'gen Gatten“ (Vers 21), ohne dafs aber seine mächtige Gebieterin wohl je daran denken dürfte, ihm ihre Hand zu reichen; er ist ihr Diener, ihr Knecht, wie er sich selbst, Vers 127, heifst.

Für seinen Charakter ist bezeichnend (vorausgesetzt, dafs unsere Deutung der betreffenden Scene richtig ist), dafs er sich hinterlistig und schmeichelnd an Papagena heranmacht, um aus ihr etwas herauszubekommen, was ihm bei seiner Absicht, den Genius zu rauben, helfen könnte. Vielleicht belästigt er auch sie dabei mit Liebesanträgen, wie einst Pamina und die Königin. Seine ganze Bosheit zeigt die vorletzte Scene, wo er die an der festlichen Ausschmückung des Palastes beschäftigten Frauen und Dienerinnen in die Luft sprengen will. Dies thut er gewifs nicht im Auftrage der Königin, die es ihm etwa in der Scene „Königin Monostatos“ aufgetragen hätte, sondern hierin trennen sich wohl die Wege der beiden; eine so gemeine Art der Rache pafst nicht zu dem Charakter der Königin, nach der — man kann sagen — Veredlung, die er bei Goethe erfahren hat. Sehr gut aber stimmt ein solches hinterlistiges, aus reinem Neid entspringendes, boshaftes Beginnen zum Charakter des Monostatos, den wir uns als leidenschaftliche, feurige, vielleicht sogar teuflische Natur zu denken haben. Vielleicht beziehen sich seine „Feuerhände“ darauf (Vers 91), obwohl der Ausdruck „Mit Feuerhand ergreif' ich es geschwind“ möglicherweise auch blofs das hastige Danachgreifen bezeichnen will. Im Vergleiche zur Schikanederschen „Zauberflöte“ hat also Monostatos hier eine gröfsere Rolle; alles, was an Intriguen im Stück ausgeführt wird, geschieht durch seine Hand.

War bei Schikaneder infolge der unbefangenen natürlichen Anlage Paminas noch eine Annäherung, eine gewisse Verwandtschaft mit der ebenfalls unbefangenen, naiven, aber mehr gutmütig-beschränkten Gestalt des Papageno (und also auch der Papagena) vorhanden, so fällt diese ganz weg im zweiten Teil der „Zauberflöte“, wo P a p a g e n o und P a p a-

gena sich zu einem Paar reiner Naturmenschen, unbefangener, naiv geniefsender Wesen ausgebildet haben, die sich ihres Lebens freuen, wenig um Arbeiten kümmern und dennoch vom ersten Augenblicke ihres Auftretens an durch die heitere Verdriefslichkeit, mit der sie sich über das Ausbleiben der Kinder gegenseitig Vorwürfe machen, und durch die unbefangenen heiteren Späfse, mit denen sie trotz der ungemein tragischen Situation bei Hofe durchzudringen suchen, unsere Teilnahme dauernd fesseln. Diese Absonderung von den übrigen Gestalten des Stückes erreichte Goethe namentlich, indem er auf sie das Motiv des Schlaraffenlandes anwendete, was ja nahe lag, da die Bedingungen für eine derartige, alle leiblichen Sorgen überflüssig machende Existenz schon in dem sinnlichen, genufssüchtigen Charakter Papagenos vorhanden waren. Auch hier sehen wir, wie Goethe ein von Schikaneder nur gestreiftes Motiv zu selbständiger Ausbildung zu verwerten und doch der Gesamthandlung unterzuordnen verstand, sodafs der Flufs der Handlung nicht im geringsten unterbrochen, dagegen das Stück um ein anziehendes, in sich selbst abgeschlossenes, idyllisches Bild bereichert wurde. Schon das Lokal ist durchaus schlaraffenmäfsig: ein abgeschiedener Teil des Waldes mit einer Hütte, an der einen Seite derselben ein goldener Wasserfall mit einer Weinquelle, an der anderen ein Vogelherd. Zur Speise fliegen ihnen die gebratenen Tauben ins Maul, die Hasen laufen gespickt auf ihren Tisch (Vers 243 ff.). Mit Hilfe von Flöte und Glockenspiel locken sie allerhand Tiere herbei, aus denen sie sich dann die schmackhaftesten aussuchen.

Die Verbindung dieser episodenhaften Idylle mit der Haupthandlung geschieht, wie erwähnt, durch Sarastro, der sich der lustigen Familie bedient, um dem königlichen Paar Erleichterung zu schaffen. Wie wichtig Goethe dieser komische Teil war, beweist der Titel „komisch-heroisches Singspiel“, den er dem Stück in einem Briefe an Zelter (1800) giebt. Es wird dadurch dem ernsten Teile der Handlung der komische als vollkommen gleichberechtigt an die Seite gestellt; immer aber ist durch die angedeutete Verbindung das künstlerische Ebenmafs hergestellt, indem die komische Handlung in den Dienst der ernsten tritt.

Der Charakter des Spafsmachers ist auch dem Goetheschen Papageno eigen; freilich zeigen diese Späfse bei Goethe einen viel ursprünglicheren, echteren, herzgewinnendern Humor als bei Schikaneder, dem es blofs auf die Belustigung des Publikums dabei ankam. Ebenso behält Papageno natürlich seine Falstaffnatur aus dem ersten Teile bei. Der Zug des miles gloriosus sollte in „Papageno gerüstet" zur Anschauung kommen; hierher gehört unzweifelhaft Paralipomenon 4:

„Die guten Herren siegen,
Doch fällt auch mancher Mann.
O, könnt' ich jetzt doch fliegen,
Da ich nur hüpfen kann!

Dem herrlichsten Exempel
Nicht stets zu folgen gut."

Papageno wünscht sich (offenbar in Bezug auf sein Federnkostüm), nun auch wirklich fliegen zu können, um so der Gefahr zu entgehen, indem er bedenkt, dafs es doch nicht immer gut sei, dem „herrlichsten Exempel" (d. h. dem tapferen Tamino) zu folgen; denn man kann dabei leicht in Gefahr kommen, das Leben zu verlieren. Die ganze Stelle entspricht übrigens den feigen Worten Papagenos in der ersten „Zauberflöte":

„O, wär' ich eine Maus,
Wie wollt' ich mich verstecken!
Wär' ich so klein wie Schnecken,
So kröch' ich in mein Haus."

Papageno zur Seite steht Papagena. Auch sie ist ein naives, nach nichts Höherem strebendes, blofs auf die Laune des Augenblicks achtendes Naturkind; sie ist fast dieselbe geblieben wie in der ersten „Zauberflöte", da ihr Charakter dort schon fertig war und nicht die Veränderung durchzumachen hatte, wie die anderen Gestalten. Ein neuer Zug ist nur, falls unsere Deutung des Scenars das Richtige trifft, ihre Leichtgläubigkeit und Schwatzhaftigkeit gegenüber Monostatos, die den neuerlichen Verlust des Genius mit verschuldet. Papageno und Papagena bilden in der That ein köstliches Paar, das mit seinem nie versiegenden Humor selbst in den Scenen der höchsten und ergreifendsten Tragik uns ein Lächeln abnötigt. Man denke an die Scene im Palast, wo

Papageno durch sein Flötenspiel den Schmerz der Eltern lindern soll; wie köstlich klingt sein vorwurfsvoller Ausruf, als sie ihn nicht einen Augenblick aussetzen lassen und er sich beinahe verschnauft (Vers 679 f.):

„Lafst mich nur zu Atem kommen!
Denn er bleibt mir wahrlich aus.“

Eine der schönsten von den heiteren Scenen wäre unzweifelhaft die geworden, wo aus den Eiern, die sie auf den Vogelherd legen, die Kinder heraushüpfen; die Verse des Paralipomenon 9 sind von dieser Scene („Wald und Fels. Papagenos Wohnung“) nicht zu trennen und sind offenbar als Duett zwischen Papageno und Papagena gedacht (vgl. die beiden parallelen Verse 3 und 4). Äufserst komisch wirkt die Verwunderung und das Staunen, sowie die gegenseitigen Vorwürfe über die Herkunft der Eier:

„Diese Eier, welches Fest!
Ja, sie fanden sich im Nest.
Sind's wohl Papagenos Eier?
Sind's wohl Papagenas Eier?
Schwur ich bei der Hochzeit
Dir nicht ewig treu zu . . .“[1])

Dieses idyllische, selbstgefällige, zufriedene Treiben des Paares wird erhöht durch die drei Kinder, zwei Jungen und ein Mädchen.[2]) Ihre geheimnisvolle Entstehung aus den Eiern, die auf den mit Blumen bedeckten Vogelherd gelegt und daselbst bis zum Aufspringen erwärmt wurden (Motiv der künstlich erzeugten Menschen; Homunculus), und von denen Papageno sagt, dafs er den Vogel nicht kennt, der sie gelegt hat (Vers 531), das erste Betragen der Kinder, ihr Erscheinen bei Hofe, die Lehren, die Sarastro ihnen giebt, ihre Beihilfe beim Einfangen des Genius, das alles müfste zu köstlichen Scherzen Anlafs gegeben haben. Dabei sind die Kinder ganz vortrefflich charakteristisch unterschieden in der Schilderung,

---

[1]) Das Paralipomenon bricht hier ab.

[2]) Diese haben selbstverständlich mit den „vielen kleinen Papagenos und Papagenas“ aus der Oper „Das Labyrinth“ (vgl. oben S. 40) nichts zu thun. Sie fügen sich auch in das Schema der Fortsetzung als Papagenos Kinder viel besser denn als seine Geschwister (wie in jener Oper). In der ersten „Zauberflöte“ haben sich er und Papagena auf die Kleinen gefreut; jetzt sind diese wirklich da.

die die Eltern selbst von ihnen geben in dem Gegenstück zu Papagenos Vogelstellerlied aus der ersten „Zauberflöte“, dem drolligen Liede „Von allen schönen Waren“, das ja zu den ältesten Teilen der Dichtung überhaupt gehört. Da wird bei dem ersten Jungen seine grofse leibliche Gewandtheit betont, während der zweite, kleinere vielmehr durch stillere Eigenschaften, namentlich durch Bedachtsamkeit ausgezeichnet ist. Seine Verschmitztheit ist vermutlich nicht ohne Grund (Vers 584 f.) angedeutet; denn diese wird wohl beim Einfangen des Genius besondere Dienste geleistet haben. Diesen beiden Buben steht das Mädchen mit seinem reizenden, zierlichen Äufseren gegenüber, die durch ihre Koketterie sich als die echte Tochter ihrer Mutter zeigt. Auch heifst es von ihr, dafs sie „unsre Liebe zu nutzen“ versteht; auch dieser kleine, feine Zug kann bei der Gewinnung des Genius verwendet worden sein, indem ihn ihre zierliche, feine Gestalt anlockt, so wie Euphorion, mit dem der Genius überhaupt viel Ähnlichkeit hat, durch das wildeste Mädchen zum Tanze angelockt wird („Schlepp' ich her die derbe Kleine“). Es heifst auch von den Kindern „Sie lieben sich das Neue“, was eine direkte Anspielung auf die durchaus ungewöhnliche Gestalt des Genius sein kann.

„Doch über ihre Treue
Verlangt nicht Brief und Siegel:
Sie haben alle Flügel.“

Das geht wohl auf ihre Flatterhaftigkeit, die ja bis zu einem gewissen Grade der ganzen Familie anhaftet. Oder sollte damit ein Zug angedeutet sein, ähnlich wie im „Faust“ sich das von Euphorion (Genius) herbeigeschleppte Mädchen in die Lüfte aufschwingt und ihn zurückläfst? — Jedenfalls sind die Beziehungen auf den Genius in jenem Liede ganz deutlich. An dem „Weiber- und Kinderspiel“ war gewifs auch die Familie Papagenos hervorragend beteiligt, sowie ja auch in der ersten „Zauberflöte“ die vorletzte Scene den Scherzen des lustigen Paares gewidmet ist.

Was nun den Genius selbst betrifft, so bedeutet diese halb märchenhafte, halb mystisch-geheimnisvolle Luftgestalt, die vor körperlicher Berührung entflieht, bei dem symbolischen

Gehalt aller Charaktere dieses Stückes wohl den reinen Geist, den kein Sterblicher berühren darf, mit Ausnahme derer, die nach Überwindung schwerer Prüfungen dazu gereinigt sind; erst dann sind die Eltern würdig, das höchste irdische Gut, verkörpert durch den Besitz des Genius, des höchststrebenden Geistes, der ihnen wiederum als ihr Kind doch von Natur aus bestimmt ist, zu besitzen. Die nähere Ausführung dieser Gestalt ist in den fertigen Scenen zu wenig deutlich; aber die Übereinstimmungen, die sich im Wesen und in den Worten, die dem Genius in den Mund gelegt werden, mit Euphorion zeigen, legen es nahe, an eine ähnliche Gestalt zu denken. An beiden ist vor allem charakteristisch die symbolische Bedeutung (daher hier auch der allgemein typische Name: der Genius), das Hochstrebende: leuchtend erheben sich beide in die Luft und entziehen sich denen, die ihnen nachstreben; in beiden Fällen sind dies die eigenen Eltern. Die Abweichung scheint darin zu liegen, daſs, während Euphorion an seinem hohen Streben zu Grunde geht, hier alles in glückliche Harmonie sich auflöst, indem die Eltern schlieſslich mit dem Kinde vereinigt werden. Dabei scheint der Knabe, wie früher erwähnt, durch die Kinder Papagenos und Papagenas (vgl. die „Scherze“ in Paralipomenon 8), namentlich aber durch den Reiz des Mädchens angelockt zu werden, sowie Euphorion durch seine „derbe Kleine“.

Vorher kommt der Genius in der Scene „Tiefe Landschaft. Genius Pamina Tamino“ mit seinen Eltern zusammen, wie Euphorion mit Faust und Helena, und die Gespräche, die sie führen, dürften in gleicher Weise darauf ausgegangen sein, das Kind vor zu kühnem Fluge zu warnen oder vielleicht zu mahnen, hübsch in der Nähe der Eltern zu bleiben. Die Worte (Paralipomenon 3):

„Es machen brave Kinder
Die Eltern brav und gut“

wären wohl auch als Mahnung im Munde der Eltern oder des Chors gegenüber dem Genius den mahnenden Worten Faustens, Helenas und des Chors an die Seite zu stellen.

Die übrigen Personen sind von geringerer Bedeutung für das Stück. Der S p r e c h e r, dessen Bezeichnung Goethe zu-

gleich mit seinen Funktionen aus der Schikanederschen „Zauberflöte“ übernommen hat, ist hauptsächlich der Vertreter der Priester in den Wechselreden mit Sarastro; neben ihm erscheint der Pilger, durch dessen Rückkehr Sarastro im wichtigen Augenblicke seinen königlichen Freunden entzogen wird. Im unterirdischen Gewölbe stehen, den Geharnischten bei Schikaneder entsprechend, die beiden Wächter vor dem Kästchen. Die Wechselgespräche der unbeweglich, starr dastehenden oder vielmehr lehnenden und zu schlafen scheinenden Wächter haben eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Wechselreden der drei Könige mit dem Alten im Märchen von der schönen Lilie, worauf schon Max Morris (a. a. O.) aufmerksam gemacht hat. Nur sollten auch die vorhergehenden Wechselreden zum Vergleiche herangezogen werden, deren Übereinstimmung mit denen der „Zauberflöte“ vielleicht noch deutlicher ist:

Der goldene König: „Warum kommst du, da wir Licht haben?“
Der Alte: „Ihr wisst, dafs ich das Dunkle nicht erleuchten darf.“
Der silberne König: „Endigt sich mein Reich?“
Der Alte: „Spät oder nie.“
Der eherne König: „Wann werde ich aufstehen?“
Der Alte: „Bald.“

Auch an die Mütter im zweiten Teil des „Faust“ hat Max Morris erinnert.

Das Zauber- und Märchenhafte ist, wie im Lulu-Märchen und in der ersten „Zauberflöte“, so auch in der Goetheschen Fortsetzung stark vertreten, und wieder erkennen wir hier den gröfseren Dichter; während Liebeskind und Schikaneder dieses Element blofs als Mittel für ein märchengemäfses Kolorit, also ganz äufserlich, anwenden, stellt Goethe auch dieses in den Dienst seiner Personen und Situationen. So wird von der Kraft der Zauberflöte Gebrauch gemacht, um die Schmerzen des Elternpaares zu mildern. Die Eltern erwachen auf den Ton der Flöte; sobald Papageno aber absetzt, kehrt ihr Schmerz zurück. Wahrscheinlich sollte das Durchschreiten der Feuer- und Wasserhöhle auch unter dem Klang der Flöte stattfinden. Andrerseits bedient sich die Familie Papagenos der Flöte zu ihrem Schlaraffenleben im Walde,

ebenso wie des Glockenspiels; und vielleicht sollte die Zauberkraft gerade dieses Instruments beim Einfangen des Genius verwendet werden, indem etwa die kleinen Papagenos darauf spielten.

Der Märchenspuk mit wilden Tieren spielt in den heiteren Scenen eine grofse Rolle; die Löwen im unterirdischen Gewölbe entsprechen durchaus der Situation.

Ebenso natürlich ist, dafs die Königin der Nacht nicht nur unter Donner und Blitz auftritt und abgeht, sondern sogar die Erscheinungen des Nachthimmels, Meteore, Kometen, Lichtballen, Elmsfeuer u. dgl., die Ausbrüche ihrer Leidenschaft, sei es Zorn oder das Wonnegefühl befriedigter Rache, begleiten.

Wie oft die Handlung durch das Eingreifen von Zauberinstrumenten oder Zaubersprüchen gehemmt oder fortgeführt wird, hat die Analyse des Inhalts gezeigt. Hierher gehört auch der schwerer werdende Sarg mit dem Kinde und der Krystall, dessen bewahrte Helle anzeigt, dafs sein Träger auf der heiligen Wanderschaft rein geblieben ist.

Auch einige freimaurerische Anspielungen finden sich im Stücke, obwohl sie, wie erwähnt, im Vergleich zur ersten „Zauberflöte" bedeutend zurücktreten. So spricht Monostatos (Vers 125) von dem „brüderlichen Orden, der, still in sich gekehrt, die Weisheit lehrt und lernt"; die Schlagworte der Freimaurerei kehren wieder, Wahrheit, Weisheit und Humanität werden betont, die allgemeinen Bezeichnungen „Bruder", „Sprecher" stellen sich wieder ein, vermehrt um den „Pilger". Auch werden Vorträge zur Erbauung der Brüder gehalten (Vers 387 ff.). Hierher gehören dann auch die Wechselreden der Wächter. Die Worte:

„Recht zu handeln,
Grad zu wandeln"

sollen ein freimaurerischer Spruch sein.[1]) Ferner dreht sich ja der ganze Inhalt des Stückes in symbolischer Weise um den Gegensatz von Licht und Nacht. Man vergleiche Sarastros Abschiedsrede in der ersten Fassung; auch Papagenos Ausruf (Vers 305 f.) ist bezeichnend:

---

[1]) v. Biedermann, Goethe-Forschungen, S. 146 ff.

„Lafs, o grofser Geist des Lichts!
Unsre Jagd gelingen."

So sagt auch Monostatos beim Anruf der Königin der Nacht: „Die du .... zum Trutz der stolzen Lichter thronest" (Vers 20); vgl. dazu übrigens Faust, I, 1351 f.:

„Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht."

Schon in der Schikanederschen „Zauberflöte" hatte der Chor einen hervorragenden Anteil an der Entwicklung der dramatischen Handlung. In weit höherem Grade noch ist dies in Goethes Fortsetzung der Fall, wo der Chor nicht mehr blofs als das Mittel zum Ausdruck allgemeiner Gefühle und Stimmungen des teilnehmenden Publikums gedacht ist, sondern gleichsam als selbständige Person des Stückes für sich seinen Anteil an dem Fortgange der Handlung hat, sei es auf der Bühne gleichsam als eine Masse Gleichgesinnter, einem und demselben Prinzip Dienender, wie der Chor der Sklaven des Monostatos oder der Chor der Priester, sei es hinter der Bühne als Ausdruck der geheimnisvoll wirkenden, überirdischen Mächte, in deren höchstem Rate der Ausgang des Stückes gewissermafsen unabänderlich vorausbestimmt ist.

Goethe hat den historischen Faden zu dieser Fortbildung selbst an die Hand gegeben durch den Verweis auf den Chor der älteren griechischen Tragödie, dessen Verwendung für die Handlung ihm beim zweiten Teil der „Zauberflöte" wie bei den „Danaiden" vor Augen stand.

In der attischen Tragödie hatte der Chor anfangs blofs die Aufgabe, die Handlung mit Betrachtungen zu begleiten, das lyrische Element im Gegensatz zum dramatischen der Handlung selbst zu vertreten, also gewissermafsen einen Ruhepunkt zu bilden. Allmählich aber erlangte er doch auch schon in der Antike Anteil am Fortgange des Stückes selbst; man kommt nicht überall mit Schlegels Definition des Chors als des „idealisierten Zuschauers" aus, da er schon in der Antike bisweilen in die Handlung eingreift und unter die Mitspielenden gehört (schon bei Aeschylos in den „Danaiden" und „Eume-

niden“).[1]) In dieser Weise sind bekanntlich auch die Chöre in Schillers „Braut von Messina“ verwendet, wo durch die Teilung in zwei feindliche Halbchöre die dramatische Aufgabe des Chors bedeutend gefördert werden mufste. Von früheren Experimenten deutscher Dichter mit dem Chor, die ja bekanntlich bis in die Tage der Renaissance zurückgehen, ist hier keine Rede, da die Verwendung des Chors dort etwa mit der in der modernen Oper zusammenfällt, also keinen Fortschritt bedeutet.

Als mitspielendes Collectivum, das seinen Anteil an der Handlung hat, so gut wie jede andere Person, verwertete nun auch Goethe den Chor in seinem Fragment; zugleich aber ging er einen Schritt weiter. Anknüpfend an ähnliche Verhältnisse in der ersten „Zauberflöte“, teilte er nämlich dem Chor hinter der Bühne seine Rolle in dem Sinne zu, dafs dieser jetzt als unsichtbares Wesen die Schritte seines Helden wie aus höheren Regionen überwacht und leitet. Wir haben gesehen, dafs Mozart im „Idomeneo“ und noch mehr in der „Zauberflöte“ mit dieser Erweiterung der dramatischen Aufgabe des Chors den übrigen Opernkomponisten vorangegangen war; in der „Zauberflöte“ fanden wir auch den Chor stellenweise hinter der Bühne, unsichtbar mitspielend. Diese zweifache Verwendung der Chöre ist es nun, die Goethes Fragment besonders auszeichnet: einerseits erscheint hier der Chor auf der Scene, entweder selbst mitspielend oder als idealisierter Zuschauer im Sinne der Alten oder als Mittel zur Verstärkung gewisser theatralischer Effekte im Sinne der Chöre in der modernen Oper vor und zu Mozarts Zeit, und andrerseits wirkt der Chor hinter der Scene, der der antiken Schauspielkunst fremd ist und erst in moderner Zeit, gerade in der „Zauberflöte“ und noch mehr in deren zweitem Teil hervortritt.

Für den Chor auf der Scene, der als redendes oder singendes Collectivum selbst mitspielt, bietet gleich die erste Scene ein Beispiel. Monostatos, von einer Schar von Sklaven

---

[1]) Grillparzer hat dies, oft in heftiger Polemik gegen Schlegels Theorie, auseinandergesetzt (Studien zur griechischen Litteratur, Gesammelte Werke, Cotta, Bd. XV.).

umgeben, erzählt abwechselnd mit diesem Chor die Geschichte von dem Kästchenraub. Jeder von den beiden hat nun einen ganz gleichen, selbständigen Anteil an dieser Erzählung; Monostatos beginnt ganz allgemein, exponierend:

„Wir kommen im Triumphe
Zur Göttin zurück."

Darauf der Chor, ebenso wie wenn ein einzelner spräche, der mit Monostatos die Sache ausgeführt hätte:

„Es ist uns gelungen,
Es half uns das Glück!"

Bezeichnenderweise also ist es der Chor, der zuerst aus der allgemeinen Einleitung des Monostatos das Concretum abhebt: „Es ist uns gelungen". Darauf folgt dann die eigentliche Erzählung, von beiden zu gleichen Teilen vorgetragen. Monostatos beginnt:

„Wir wirkten verstohlen,
Wir schlichen hinan;
Doch was sie uns befohlen,
Halb ist es gethan."

Der Chor, der diese Worte wiederholt, verändert den Schlufssatz charakteristisch in:

„Bald ist es gethan."

Ebenso wichtig beteiligt ist der Chor an der Erzählung vor der Königin; sie fragt:

„Seid ihr Getreuen mir
Wieder erschienen?"

Monostatos antwortet:

„Ja, dein Getreuer,
Geliebter, er ist's."

Auf die weitere Frage der Königin

„Bin ich gerochen?"

antwortet nun aber der Chor:

„Göttin, du bist's!"

In gleicher Weise sind in der Erzählung selbst die Reden zwischen Monostatos und dem Chore verteilt:

Monostatos: „Der goldne Sarg wird schwer —"
Chor: „Wird schwerer uns in Händen."
Monostatos: „Wir können nicht das Werk vollenden."
Chor: „Er zieht uns an den Boden hin."

Monostatos: „Dort bleibt er fest und läſst sich nicht bewegen.
Gewiſs! Es wirkt Sarastros Zaubersegen.“
Chor: „Wir fürchten selbst den Bann und fliehn.“

Ähnlich ist der Chor in der letzten Scene des ersten Aktes „Vorsaal im Palast“ verwendet. Da sollen Priester kommen und Nachricht geben, wo sich das Kind befindet; teilweise ist dies auch ausgeführt: „In den tiefen Erdgewölben“ u. s. w. Dabei stellt Goethe es dem Komponisten anheim, „zwei Priester oder das ganze Chor“ einzuführen, entschlieſst sich aber für das letztere. Daſs er daran dachte, diese Erzählung zwei Priestern in den Mund zu legen, mag durch ähnliche Situationen in der ersten „Zauberflöte“ hervorgerufen worden sein („Bewahret euch vor Weibertücken“ oder „Der, welcher wandelt diese Straſse“). Er zieht es aber vor, diese Botenrolle dem ganzen Chor zuzuteilen, nach dem Muster der Antike.

Daſs der Chor auch beteiligt war in der Scene „Genius Pamina Tamino“, ehe also der Genius gefangen wird, könnte man aus der Analogie dieser mit der schon früher erwähnten Scene aus dem zweiten Teile des „Faust“ schlieſsen, wo auch neben Faust, Helena und Euphorion der Chor eine höchst bedeutsame Rolle hat.

Sicher war der Chor beim Einfangen des Genius selbst beteiligt; denn nur hierher kann die abrupte Stelle in Paralipomenon 8 gerückt werden, die Goethe ausdrücklich dem Chor in den Mund legt:

„Leitet die Hoffnung
Liebende Schritte,
Wandeln die Freuden
Gern in der Mitte,
Ja, und die Scherze
Schlieſsen sich an.“

Es wäre in diesem Falle nur auch möglich, daſs der Chor hinter der Bühne gemeint ist, was natürlich nicht sicher zu entscheiden ist.

Die zweite Art der Verwendung des Chores auf der Bühne ist die im Sinne des überkommenen Gebrauchs der Oper: er dient zur bloſsen Begleitung dessen, was sich auf der Bühne abspielt, oder zur Verstärkung theatralischer Effekte. Hierher gehört der Chor der Frauen in der zweiten

Scene „In stiller Sorge wallen wir“, der nur die musikalische Begleitung des Auf- und Abwallens der das Kästchen tragenden Frauen besorgt. Aber doch hat auch dieser Chor die Aufgabe, einen hoffnungsvollen Ausblick in die Zukunft zu geben:

„O schlafe sanft, o schlafe süfs,
Du längst erwünschter Sohn!
Aus diesem frühen Grabe steigst
Du auf des Vaters Thron.“

Aus der ersten „Zauberflöte“ wäre dazu etwa der Chorgesang „Pamina lebet noch“ zu vergleichen, der hier allerdings hinter der Bühne ertönt.

Ebenso rein dekorativ sind die Priesterchöre in der Tempelscene des ersten Aktes: „Schauen kann der Mann und wählen“, und „Ihr heiligen Hallen vernehmet die Klagen“, sowie die Chöre bei dem folgenden „feierlichen Zug“, wo dem Dichter sogar ein Doppelchor zur Verfügung stand, die aus der vorhergehenden Scene noch anwesenden Priester und die Hofdamen, das Gefolge der Königin mit dem Kästchen. Hier hat der Chor sicher nicht gefehlt, namentlich zur Begleitung des „feierlichen Zuges“ selber. Hierher gehört auch das schon besprochene 5. Paralipomenon der Weimarer Ausgabe, wo auf Paminas verzweifelte Frage nach Sarastro offenbar der ganze Priesterchor antwortet:

„Sarastro, Königin,
Sarastro ist nicht hier.“

Selbstverständlich war auch die „Schlacht“ von einem Kriegerchor begleitet gedacht, sowie bei dem „Weiber- und Kinderspiel“ Chorgesang nicht gefehlt haben wird; ebenso wenig in der allerletzten Scene beim Triumphe der siegreichen Priester über die Überwundenen.

Viel bedeutender noch als die Aufgabe des Chores auf der Bühne selbst ist seine Rolle hinter der Scene. Da kommt zunächst aus dem ersten Akte die Scene „Wald und Fels“ in Betracht. Papageno und Papagena werden von einem unsichtbaren Chore über das Ausbleiben ihrer Kinder getröstet und zu ihrem Schlaraffenleben aufgemuntert.

Vielleicht war auch der Chor, der Papageno antreibt, die Flöte zu blasen, um der Eltern Schmerzen zu lindern, unsicht-

bar gemeint, was allerdings nicht ausdrücklich angegeben ist. Ebenso, wie schon erwähnt, der Chor, der die Kinder zum behutsamen Vorgehen beim Einfangen des Genius mahnt (Paralipomenon 8): „Ernst und besonnen, Kinder, die Schritte!“ Es würde dadurch an beiden Stellen das Geheimnisvolle mehr hervorgehoben werden.

In der letzten ausgeführten Scene „Unterirdisches Gewölbe“ hat der einleitende Chor die düstere Stimmung des folgenden Auftritts zu malen: „Wir richten und bestrafen.“ Als dann später das Kind im Kästchen bei der Stimme der Eltern erwacht und alles sich zu ihm herandrängt, die Eltern, um ihr Kind zu sehen, die Wächter, um jene abzuwehren, da ermahnt der unsichtbare Chor zur Ruhe und bereitet so wiederum die folgende Situation vor, das Sprengen des Kastens und die Flucht des Genius.

Aus dieser Zusammenstellung ergiebt sich, dafs der Chor fast in allen Scenen des Stückes beteiligt sein sollte; denn nur in drei Scenen läfst er sich nicht direkt nachweisen, obwohl man ihn auch da ganz gut annehmen könnte, ohne der Handlung einen Zwang anzuthun. Dies ist zunächst die zweite Scene „Wald und Fels“, worin die Kinder auf Geheifs Sarastros aus den Eiern entstehen. Ganz gut konnte auch hier der Chor seine Rolle haben, um dieses geheimnisvolle Entstehen der Kinder, natürlich hinter der Scene, zu begleiten; dies liegt umso näher, als gerade der Chor es gewesen ist, der Papageno und Papagena in die Hütte gewiesen hat, wo ihnen die Kinder beschert sein sollen.

Die beiden anderen Scenen ohne Chor sind „Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder“ sowie „Monostatos unterirdisch. Brand.“ Nichts hindert uns aber anzunehmen, dafs auch in der letztgenannten Scene Monostatos von seinem Mohrenchor umgeben und begleitet war, während die Scene „Sarastro und Kinder“ sicher ohne Chor gedacht war. Ein solcher war hier ja auch ganz überflüssig, da an seiner Stelle dem Komponisten das Terzett der drei Kleinen Sarastro gegenüber zur Verfügung stand, also auch aus musikalischen Gründen der Chor wegbleiben konnte.

Der Vollständigkeit halber mögen hier noch die bisher

nicht erwähnten Paralipomena 7 und 10 und ihre Erklärung, soweit dies möglich ist, folgen.

Dafs No. 7 der Paralipomena zur Familie Papageno gehört, liegt auf der Hand, und zwar ist es, wie die Weimarer Ausgabe richtig vermutet, der Scene „Wald und Fels. Papagenos Wohnung" zuzuweisen. Die ungestüme Art der Kinder, von denen sich eines dem andern vordrängt, dürfte vom Dichter gemeint sein als mit zu den Späfsen gehörig, zu denen „ihr erstes Betragen unter einander sowie gegen die Alten" Gelegenheit giebt. So sind die ersten Zeilen etwa folgendermafsen zu verteilen:

Die beiden Buben: „Ich bin da, ich bin da."
Das Mädchen: „Ich bin auch gekommen."

Dann verlangen sie von den Äpfeln, die ja bei dem Schlaraffenleben der Eltern in der Nähe sein können, und von den Federn Papagenos; beides sticht ihnen in die Augen. Und als Papageno ihnen die Äpfel bringt und ruft: „Wo seid ihr denn?" antworten sie: „Ich bin schon da". Dann setzt Papageno wieder ein: „Wo stickst du denn?", und so fahren sie im Wechselgesang fort, sich gegenseitig neckend und haschend. Erst als Sarastro wiederkommt, um seine „Worte über Erziehung" zu sprechen, tritt wieder eine ernstere Stimmung ein.

No. 10 der Paralipomena endlich mufs in die Scene gerückt werden, in der der Genius gefangen wird. Die Worte

„Ja! in der geheimen Qual
Hat die Flöte mich geletzt"

kann niemand anderer als Pamina oder Tamino sprechen, also, wie die Überschrift „P" sagt, Pamina. Das Scenar enthält aber keine Scene, in welcher Pamina oder Tamino (denn es könnte ja auch P für T verlesen sein) mit den Kindern zusammenkommt vor dem Einfangen des Genius; und dafs der Genius erst gefangen werden soll, darauf weisen wohl die Worte

„Bis zum Eingang von der Höhle,
Kinder, kommt alle mit!"

Es ist ja die Aufgabe der Kinder, den Genius zu fangen. Auf diese Worte folgt von andrer Seite der Einwurf:

„Bist du so beherzt geworden?"

und als Antwort:

„Ja! in der geheimen Qual
Hat die Flöte mich geletzt,“

was nur die Eltern Pamina oder Tamino sprechen können; denn für Papageno und Papagena ist der Ausdruck zu pathetisch. Was hätten die für Grund, eine „geheime Qual“ auszustehen? —

Die Sprache des Stückes ist immer dem Charakter der Personen und Situationen durchaus angepafst. So reden z. B. die Priester in einem gewissen mystischen Dunkel; der Sprecher nennt nicht den Krystall, der beweist, dafs der zurückkehrende Bruder rein geblieben ist, sondern er umschreibt: „Er übersendet hier das gewisse Zeichen, aus dem du erkennen kannst, dafs er noch wert ist, in unsere Mitte wieder aufgenommen zu werden.“ Ähnlich hatte übrigens auch in der ersten „Zauberflöte“ Sarastro gesagt: „Tamino seufzt mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstand, den wir alle mit Mühe und Fleifs erringen müssen.“

Ebenso sind die Reden der Königin, ihrem lichtscheuen, schaurigen Wesen entsprechend, düster und dunkel: „Woget ihr Wolken hin.“ Bisweilen erhebt sich die Sprache des Stückes zu einer gewaltigen Stimmungsmalerei, so unter anderem bei dem unsichtbaren Chor im unterirdischen Gewölbe „Wir richten und bestrafen.“

Die vielen sprachlichen Anklänge an „Faust“ erklären sich aus der Entstehungszeit der Dichtung, wie wir ja auch sachliche Analogien (Genius — Euphorion) gefunden haben. Vgl. noch Zauberflöte, 279 „Ach, wir Armen!“ mit den bekannten Worten Gretchens, oder Monostatos' Verse (131 f.)

„Wird sie der Anblick ihres Kinds entzücken,
So sei es gleich auf ewig weggerafft!“

mit Faust, I, 1693 „So sei es gleich um mich gethan!“ Hierher gehört auch die Anrufung der Königin durch Monostatos in der ersten Scene, wo wie bei der Geisterbeschwörung Fausts nach Beschwörergebrauch zuerst die Beschwörungsformel und dann erst der Name des angerufenen Geistes genannt wird:

„O Göttin! die du, in den Grüften
Verschlossen, mit dir selber wohnest,
Bald in den höchsten Himmelslüften,
Zum Trutz der stolzen Lichter, thronest,
O höre deinen Freund! höre deinen künftigen Gatten!
Was hindert dich, allgegenwärtige Macht,
Was hält dich ab, o Königin der Nacht!
In diesem Augenblick uns hier zu überschatten?“

Vgl. dazu Faust, I, 1283 „Verschwind' in Flammen, Salamander!“ u. s. w.

Bei der Komposition des Ganzen hatte Goethe die Gestalt der damaligen Oper vor Augen mit ihrem regelmäfsigen Wechsel von Arien, Ensembles (Duetten, Terzetten u. s. w.) und Chorsätzen, wie dies der ausgeführte Text des Stückes zur Genüge zeigt; nur dafs er dabei, wie gesagt, dem Chor eine viel gröfsere Rolle zuteilte, als dies in der bisherigen Oper der Fall war. Diesen entschiedenen Fortschritt hat sich leider die deutsche Oper, die damals noch immer in der Nachahmung des konventionellen Schematismus der italienischen Oper erstarrt war und nach Glucks Reformen sich nur langsam zu selbständiger eigentümlicher Ausgestaltung losrang, nicht zu nutze gemacht, obwohl dadurch, wie wir gesehen haben, ein neues belebendes, ich möchte sagen, auffrischendes Element in ihre wenig abwechslungsreiche Struktur gekommen wäre; und Richard Wagners Reform der Oper ging gerade von der entgegengesetzten Seite aus: sie legte das Hauptgewicht auf die textlich wie musikalisch charakteristische und prägnante Ausbildung der Solopartien als der eigentlichen und wesentlichen Träger der dramatischen Handlung und drängte somit naturnotwendig die Verwendung des Chors — als eines mehr dekorativen und daher nur gelegentlich begleitend zu gebrauchenden Mittels — weit zurück.

Wie viel Goethe an einer richtigen, zweckmäfsigen musikalischen Komposition seines Stückes gelegen war, läfst sich bis ins einzelne zeigen. Dafür sprechen unter anderm die vielen technischen Bemerkungen, die er dem Komponisten giebt, so bei Vers 770 in **H**: „Der Komponist wird nach seiner Konvenienz die vorstehenden Verse zu einem Quintette zu benutzen wissen“; oder bei Vers 415, als Sarastro sich an-

schickt, seine heilige Pilgerfahrt anzutreten: „Hierzu wird der Komponist zwischen den verschiedenen Teilen der Arie, jedoch nur so viel, als nötig, Raum zu lassen wissen.“ Ebenso sollte die Musik in der Scene „Ein feierlicher Zug“ die leidenschaftlichen Ausbrüche Paminas und in der letzten Scene des ersten Aktes den Übergang von Zufriedenheit und Freude zu Schmerz und Verzweiflung mit Hilfe des Flötenspiels begleiten; zu beiden Stellen finden sich entsprechende Andeutungen für den Komponisten. An einer anderen Stelle wieder erinnert Goethe den Komponisten an die beim Entstehen der kleinen Papagenos anzubringenden musikalischen Scherze. So nimmt er beständig Bezug und Rücksicht auf die musikalische Ausführung.

Obwohl nun Goethe sich, wie dies dem Wesen einer Fortsetzung entspricht, an seine Vorlage, die Mozartsche „Zauberflöte,“ enge anschliefst, indem er keine weiteren Voraussetzungen macht als die bereits hier gegebenen oder doch latent vorhandenen, so zeigt sich schon darin eine künstlerische Vervollkommnung, dafs Handlung und Charaktere von den Widersprüchen des ersten Teils befreit, harmonisch ausgeglichen und vertieft sind, dafs ferner einzelne Personen, die ihrem Wesen nach enge zusammengehören, durch gemeinsame Schicksale einander noch näher gebracht oder zu Gruppen verbunden werden. Dadurch ist der Charakter der ganzen Dichtung trotz ihrer fragmentarischen Gestalt (es liegt uns ja kaum die Hälfte des Werkes fertig vor) ein durchaus einheitlicher.

Wenn man nun aber diese fertig ausgestalteten Teile der Dichtung mit den aus den Paralipomena gewonnenen wichtigen Ergebnissen zusammenhält, so verrät sich uns sowohl in der Konsequenz des dramatischen Aufbaus als in der die feinsten Schattierungen gemütlicher Erregung kennzeichnenden Charakterisierung der einzelnen Gestalten, in der Abstufung der Leidenschaften und Stimmungen, vermischt mit persönlichen, aus dem Leben geschöpften Momenten, in der gewaltigen Symbolik dessen, was die Worte und die Handlungen der Personen andeuten, vor allem aber in der jeder Veränderung der Situation nachgebenden Nüancierung der Sprache und des Verses der grofse Dichter, der nicht allein einen bedeutenden Fortschritt

in musikalisch-technischer Hinsicht in der Verwendung des Chores angebahnt, sondern zugleich seinem erhofften, leider vergeblich erhofften Komponisten eine Fülle von Empfindungen dargeboten hat, die durch die Musik erst hätten beseelt und recht eigentlich ins Leben gerufen werden sollen. Er, der Dichter, hat die Zeichnung des Ganzen verfertigt, wie er sich bildlich an anderer Stelle ausdrückt; aber „die Farbengebung bleibt dem Komponisten. Es ist wahr, er kann in die Breite nicht ausweichen, aber die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel." [1])

---

[1]) Goethe an Kayser (23. Januar 1786) gelegentlich der Komposition von „Scherz, List und Rache".

